

# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Febbraio 1971/ L. 400

## 2

Convegno NAC / Dibattito sulla critica / Contronatale / Cineprese in classe / Vitalità del negativo / Arte africana / Poesia concreta? / Pecoraino / Ricci / Mostre a Bari, Bologna, Bolzano, Brescia, Cremona, Firenze, Genova, Gradisca, Grosseto, La Spezia, Macerata, Milano, Monza, Nuoro, Palermo, Parma, Piacenza, Roma, Somma Lombardo, Terni, Torino, Venezia, Verona / Libri / Riviste / Notiziario.

scritti di: Fossati / Tomassoni / Fagone / Rescio / Caramel / Vivaldi / Crispolti / Tagliaferri / Reale / Quadri / Bandini / Beltrame / Caroli / Catalano / Cavazzini / Cassa Salvi / Di Cara / Di Castro / Farinati / Fezzi / Ghilardi / Giuffrè / Masini / Morandini / Natali / Righetti / Sartorelli / Sborgi / Siena / Spera / Trucchi / Vincitorio.



annata: 1970  
imbottigliato dalla Casa  
denominazione d'origine  
controllata  
**KOH-I-NOOR ROTRING**

Di colore brillante, di "stoffa" perfettamente coprente, di scattante fluidità offre all'intenditore il piacere sottile di usare nel lavoro un inchiostro di qualità sicura, costante, controllata. Si presenta in taniche, bottiglioni, bottiglie, cartucce.

Viene fornito in 6 colori: nero / rosso / blu / verde / giallo / seppia.  
Per dipingere, disegnare, scrivere.



**rotring**

### Nuova Serie

Editoriale	Ai fini del giudicare	1
Redazione	La lezione di un convegno	2
P. Fossati	Il poi viene dopo	4
I. Tomassoni	Per una critica reazionaria	5
V. Fagone	Seduzioni/Sedizioni	6
S. Rescio	Contronatale	7
L. Caramel	Cineprese in classe	8
C. Vivaldi	Il sacrario del negativo	10
E. Crispolti	Il « Salon » dell'avanguardia	12
A. Tagliaferri	Arte africana	14
B. Reale	Poesia concreta?	15
V. Fagone	Mario Pecoraino	17
F. Quadri	Il Re Lear di Mario Ricci	18

Le mostre a cura di:

M. Bandini, R. Beltrame, F. Caroli, T. Catalano, G. Cavazzini, E. Cassa Salvi, M. Di Cara, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, E. Fezzi, M. Ghilardi, G. Giuffrè, L. V. Masini, L. Morandini, A. Natali, R. Righetti, G. Sartorelli, F. Sborgi, P. L. Siena, E. Spera, L. Trucchi, F. Vincitorio.

Rubriche

## Ai fini del giudicare

*Qualche lettore si è lamentato: i problemi della critica sono questioni vostre: non ci interessano.*

*1 Li rassicuriamo subito. Con questa tornata  
2 chiudiamo l'argomento.*

*4 Nel farlo, vorremmo però rammentare ciò che  
5 è venuto fuori da questa discussione. Dal « sas-  
6 so in piccionaia » di Celant al « proviamo a  
7 scrivere, se possibile, per gli altri » di Fagone  
8 con cui si conclude il dibattito, a noi pare  
10 infatti che sia emersa una cosa di non lieve  
importanza.*

*12 A parte il probabile attenuarsi di qualche  
14 preconetto (spesso si disapprova un critico  
15 senza averne mai letto un rigo), e a parte  
17 l'impegno etico e il senso di responsabilità che  
18 hanno caratterizzato gli interventi (e che quin-  
di dovrebbero contribuire a ristabilire un  
rapporto di fiducia e di credibilità tra critica  
e pubblico, oggi così compromesso), a noi  
sembra che questi discorsi abbiano svolto  
soprattutto un'azione chiarificatrice di una  
situazione che riguarda tutti. Cioè una presa  
di coscienza di una nuova condizione che coin-  
volge — senza distinzioni tra critici e non cri-  
tici — tutti coloro che osservano, seguono,  
vivono l'attuale problematica artistica.*

*Inoltre, questi esempi di discordi posizioni,  
liberamente espresse, sono stati, secondo noi,  
utili per sottolineare e chiarire ai lettori  
l'orientamento della nostra rivista. In primis  
— indirettamente — il commento dell'attività  
artistica che resta la base del nostro lavoro.*

*Un orientamento che non sapremmo riassu-  
mere in modo più calzante che con le vecchie  
parole di Aristotile: « ai fini del giudicare  
si comporta meglio chi, come se fossero liti-  
ganti, i discorsi avanzati dalle varie parti, li  
ha ascoltati fino in fondo tutti. »*

*Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3,  
tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa  
Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco  
15, tel. 241919/246157 Bari 70124 Abbonamento annuo lire  
3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono  
doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto  
corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco  
15, Bari 70124 Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15,  
Bari 70124 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole:  
« PARRINI & C. » s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel.  
496908 - Milano, Via Fontana, 6, tel. 790148 Stampa: Dedalo  
litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari  
Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%*

# NAC

è una rivista indipendente  
non legata ad alcun interesse  
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza  
è dovuta anche alla partecipazione  
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano  
che ha concretamente contribuito  
alla realizzazione della rivista  
nella sua nuova veste.

# La lezione di un convegno

Come i lettori sanno, prendendo spunto da una iniziativa « fasulla » dell'Ente Provinciale del Turismo di Milano, la nostra rivista ha organizzato, alla fine di gennaio, un dibattito pubblico sulle strutture artistiche.

Fortunatamente per noi, pochi giorni prima si era tenuta al Club Turati — moderatore proprio il Presidente del suddetto Ente — una serata dedicata, grosso modo, agli stessi argomenti. Siccome nel corso di questa serata si sono avute più che altro denunce all'operato delle autorità comunali per la insostenibile situazione cittadina, ciò ha consentito a noi di avere il campo sgombro da questi *'accuse'*. Ed ha permesso al nostro dibattito di partire direttamente dalla fase successiva. Quella, cioè, che si riassume nella famosa, lapidaria domanda: che fare?

Questa volontà costruttiva si è espressa, soprattutto, con il rifiuto a considerare interlocutore valido il Comune e i suoi annessi e connessi, vista la crisi di credibilità in cui attualmente versano le autorità cittadine. E pur senza pretendere che con una rimboccata di maniche tutto vada presto a posto, si è manifestata attraverso una diffusa esigenza di passare, autonomamente, dalle parole ai fatti.

Un fitto scambio di idee che, naturalmente, ha visto il delinearsi di una serie di posizioni a ventaglio, che andava da un radicale no a qualsiasi iniziativa che non fosse esclusivamente politica, a varie proposte, legate ad esperienze compiute da gruppi più o meno organizzati. Uno sgranarsi di posizioni che, malgrado il tono pacato assunto dalla discussione, spesso non riuscivano ad interloquire, ossia ad intendersi circa i propri reali propositi. E ciò, forse, più che per vizio d'intolleranza, per una carenza di abitudine ad un sereno, franco, spregiudicato scambio di opinioni fra loro. Obiettivo questo, a nostro avviso, primario, se si vuole effettivamente promuovere una qualsiasi comune azione per modificare l'attuale situazione delle strutture artistiche. Il che, come è ovvio, non significa una generica « intesa cordiale ». Bensì una razionale impostazione dialettica che tenga conto che dietro ciascuna posizione c'è una precisa storia (culturale, geografica, ecc.) e che per arrivare ad un fronte realmente operante, l'unica strada è quella di un dibattito aperto, non preconcepito, maieutico, se vogliamo scomodare l'ombra di Socrate. Solo così, secondo noi, potrà in effetti aversi uno spontaneo convergere di tutte le posi-

zioni, anche quelle ritenute di retroguardia.

È quello che tenteremo di fare dal prossimo numero. E a tale scopo rivolgiamo, fin da adesso, l'invito a tutti i lettori a parteciparvi con la massima libertà. Certi come siamo che ogni loro contributo sarà utile. Specie se — ed è l'unica condizione, a nostro parere, da porre — tali interventi non saranno sterili geremiadi o narcisistici personalismi. Ma con linguaggio semplice, piano, accessibile a tutti, si affronteranno temi e proposte concrete e, soprattutto, esperienze fatte o in corso.

Nostro proposito, infatti, è dare spazio più che alle teorizzazioni, a proposte realizzabili e a resoconti di iniziative per la diffusione delle arti visive contemporanee, anche minime e periferiche. In quanto siamo convinti che oggi ci sia bisogno, più che altro, di questa concretezza. E perché è dallo scontro delle idee con la prassi — uno scontro che, come sappiamo tutti, da noi si svolge quasi sempre in condizioni difficilissime — possono venir fuori stimoli realmente fattivi. L'obiettivo dunque è dibattere soprattutto le nostre esperienze per contribuire ad un coagulo di forze che nel tempo — e siamo consapevoli che è lavoro di anni — possano diventare trainanti. E possano perciò modificare l'attuale situazione. Ma data appunto questa base di partenza (che potremmo chiamare di generale analfabetismo visivo), secondo noi il problema per il momento si pone, strategicamente, solo in termini di « guerriglia culturale », per usare l'espressione di Isgrò nel suo intervento.

Guerriglia intesa nel senso di dare cioè spazio, come si è detto, a qualsiasi iniziativa — anche se piccola e decentrata — che si proponga di allargare la consapevolezza dell'importanza sociale della problematica artistica. E attraverso la diffusione e la discussione, correggere gli errori ed individuare i successivi passi da compiere. Costituire insomma un luogo di verifica di queste esperienze, favorendo conoscenze e incontri, proponendo esempi e scambi. In particolare, discutendo con quello spirito disinteressato e non settario che, senza vanagloria, crediamo abbia contraddistinto dall'inizio il lavoro della nostra rivista.

Se il piano è ambizioso, ciò è dovuto alla consapevolezza maturata proprio attraverso il lavoro compiuto in questi due anni e mezzo. Vale a dire la constatazione che, in effetti, le forze per una simile azione ci sono. E come abbiamo spesso volte cercato di documen-

tare, alcune sono già al lavoro con encomiabile coraggio. Tutto sta nel conoscerci, nel contarci, nel far sì che si arrivi a dei collegamenti effettivi e duraturi. E, forse, nel renderci reciprocamente edotti delle difficoltà e dei pericoli che, in molti casi, sono sopra le nostre teste. Pericoli, per intenderci, di strumentalizzazione che, come l'esperienza insegna, sterilizzerebbero inesorabilmente ogni nostro sforzo. Rimanere, in una parola, autonomi ma legati da una comune idealità. Cercando gli strumenti idonei per questa autonomia e per questi collegamenti.

Per riassumere, bando alle lagne e ai personalismi e verifica di cosa si può fare. Invito a tutti — chierici e no — a partecipare a questo dibattito. Discussione che, secondo noi, tanto più sarà efficace, quanto più riusciremo a parlare di fatti concreti. E sforziamoci che siano discorsi chiari, comprensibili a tutti. Un'ultima notazione. Probabilmente avremo interventi assai diversi e diseguali. Non importa. Questo rientra nello spirito della nostra rivista. Il rispetto e la convivenza di opinioni e di posizioni le più disparate, più o meno mature. Un modo per lottare contro quelle tentazioni « classiste » che così spesso insidiano gli intellettuali o, meglio, gli « uni ». Un classicismo da élite, che mentre sventola ad ogni venticello la parola democrazia, nella sostanza rifiuta agli altri il diritto di portare il proprio contributo di esperienze.

# Il poi viene dopo

di Paolo Fossati

I battibecchi alla grata del confessionale sono ormai i più significativi: e le risposte al sasso in piccionaia gettato da Celant lo confermano. Che poi non fosse un sasso ma un borborigmo non cambia questo fatto: che il terrore di esser colti in flagrante come troppo modesti peccatori tocca tutti, e allora, via!, il flusso orale si fa inarrestabile. Sarebbe non secondario interesse una indagine sulla *oralità* delle scritture (si fa per dire) critiche (anche qui...) attuali: con quanta panna liquida di principi, idee generali, proteste di non allineamento il critico copre il pasticcino del suo lavoro; quanto il critico si parla addosso per convincersi a fare ostensorio delle proprie pagine e paginette.

La serie delle risposte, se rilette con un minimo di distacco, rivela non già, come scrive C. Lonzi, che la « crisi d'arte ha esteso il suo ambito dall'interpretazione dell'opera alla interpretazione stessa dell'arte », ma che tale crisi si estende all'interpretazione dell'angoscia del critico. Siamo in pieno progetto di falsificazione: alla disperata ricerca di un lettino, non si sa se psicanalitico o fornito di eleganti termo-coperte, e qua e là ecco affiorare dalle pagine ospitate, candido *iceberg*, la poetica personale (« una vita calata nel presente »...). Dunque è chiaro: « finché non scomparirà ogni sia pur vaga traccia di *atteggiamento* estetico », il critico, un critico che nasce tale, resta. Se non che non è con gli atteggiamenti che si rivendica il proprio ruolo, come non è con la pretesa di proteggere gli « atteggiamenti » omosessuali che si discute una qualsiasi questione sociologica circa la esistenza sociale di gruppi eterogenei (e la « cultura artistica » cui giustamente fa riferimento la Volpi Orlandini, è questione sociologica e sociale, non di atteggiamento o inclinazioni, o, diciamola poi tutta come si diceva in precedenti ventenni, di fatalità spirituali).

Ma intanto, non andiamo fuori tema, che è la critica e non il critico: che è un istituto, storico e produttivo, cioè tale da essere chiamata (la critica) a produrre. Per chi e che cosa? Per carità, non citiamo Vasari e Platone, l'antica Grecia e il più recente Umanesimo fiorentino. L'opera d'arte, ragiona la Lonzi, ha una sostanza diversa dai prodotti della cultura in quanto non manifesta un contenuto impugnabile: rappresenta un momento di *alta coscienza* che sfugge alla formulazione a cui la cultura è condannata. Citando, come fa Malevic e tutto il contenutismo spiritualistico-religioso che l'accompagna, la Lonzi torna al punto di

partenza, la doppia società, la società di alta coscienza e la società di bassa coscienza, la tribù e gli altri, la prima esistente « fuori delle idee », l'altra fatta di idee. Col che, manco a dirsi, tutto è risolto: l'artista non si fa mediatore della propria alta coscienza perché « la società non è abituata a fidarsi dell'artista » e ciò in quanto non è abituata « a muoversi sul piano dell'intuizione », ma potrebbe mutare atteggiamento se vedesse che l'attività creatrice dell'artista è convalidata dall'attività mediatrice. D'accordo su un punto: che con l'intuizione, come con la bacchetta magica delle fiabe, s'aggiusta sempre tutto. La vecchia problematica della divisione del lavoro (e non spiaccia al neospiritualismo e all'intuizionismo nostrani ma l'arte è lavoro), la ricerca delle cause ecc., sono serenamente risolti tirando lo sciacquone nei luoghi di decenza. Ma anche la disinvoltura è un caso di potere, più meschino perché più corroso: e le vie della salvezza, quelle lungo le quali si vedono sempre le terga, sono trasmissibilissime, in modo consunto, da Sedlmayer a Zolla, da Ceronetti alla Lonzi. E la tiratina sul marxismo, mostra che la trasmissione va fino ai macstrini della scuola dell'obbligo. A bas le critique: perché no? L'*imagination au pouvoir*: certo, ma quale? L'adesione agli artisti è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia », scrive la Lonzi: come si vede l'alta coscienza (ma ce l'hanno i suoi artisti? Crediamole sulla fiducia) si trasmette, e per adesione. L'adesione al potere? Scusate ma non è quello che stiamo lamentando, toto corde? Quale che sia l'illusione psicologica, l'adesione agli artisti o l'adesione ad altro ha il medesimo meccanismo di soffregamento e di fiducia: stare dalla parte giusta, come fine.

Ma anche tracciate così le sincrasie personali di ognuno di noi, restano le domande. « Alta coscienza » in Malevic e non in Achille Funi: va bene, ma perché? E chi lo decide? E che cosa mette in moto una siffatta decisione? Ahimé! non solo siamo alle poetiche (poco male, basta aspettare che passino) ma « alle soluzioni globali bell'e pronte », come dice Raffa: la testardaggine del ghetto non ha limiti. Né ha limiti la demagogia, ancora ha ragione Raffa.

Ora, critici si diventa; le turlupinature fisiologiche della nascita lasciamole in anticamera. Se un consiglio vien voglia di dare è di dimenticare gli « atteggiamenti », e tenere gli occhi aperti: pena quella estetizzazione della politica, della ideo-

logia e del pensiero che è il grande *cauchemar* storico delle avanguardie prime e il loro iniziale scacco. È la confusione dei dover essere che bisogna evitare: le virtualità da mettere in atto non sono i rictus dell'alta coscienza contro cui andarsi a sfregare, ma il modo di rendere non isolati e solatii quei picchi (che nella realtà isolati e solatii non lo sono, morfologicamente, mai). Per restare in metafora: non si tratta di decidere fra turismo di massa ai baluardi e turismo d'élite, si tratta di tornare a parlare di geografia e di storia, di politica (volontaria o involontaria) e di produzione. Ma essenzialmente con un cartellino davanti agli occhi, ben in vista: « è vietato parlare d'altro »: di intuizione in luogo di Malevic, di alta coscienza e via ciaccolando. Smetterla di fare i sacerdoti, i « grandi » sacerdoti, e ancor peggio, gli iniziati, i « grandi » iniziati. Per fare le rivoluzioni bisogna saper guidare i tram, azionare la distribuzione del gas, distinguere tra una vena e un polmone: bisogna padroneggiare il proprio lavoro, poi... Il poi viene dopo o non verrà mai, è inutile mettere il carro prima dei buoi. O l'intuizionismo piccolo-psicologico è una fuga di fronte alla pazienza (di certo non eroica) e ne ha già vagliate le conseguenze?

# Per una critica reazionaria

di Italo Tomassoni

L'operazione di Celant è minimalista: quando ha predicato la Quaresima dell'arte voleva reagire alla Società opulenta e tecnocratica ma in realtà ha decontestualizzato la ricerca estetica accontentandosi di dimostrare che se non si sfugge al sistema si può evadere attraverso il fantasticare. Dopo l'arte, si è autopunito rendendo povera anche la critica; e ha proposto la « critica acritica » che obbedisce allo stesso metodo di decontestualizzazione storica: se non si può fare a meno di compiere esercizio critico, si faccia in modo almeno che si tratti di un esercizio acritico. E poiché ogni attuale argomentazione si fonda sul luogo comune piccolo-borghese della dialettica fra progressivo e reazionario, tale esercizio pone a suo fondamento un'estrinsecazione di tipo sessuale (progressiva) contro una emanazione di tipo intellettuale (reazionaria).

La citazione ispirativa di Susan Sontag, che introduce lo scritto di Celant, afferma: « La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante... In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale; l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte ».

Posta dunque la critica come intelletto e l'arte come sesso, Celant, definitivamente inserito nella sistematica della regressione e della fuga, svolge il suo secondo parto podalico invitando a non pensare; e lo fa non attraverso una dimostrazione (si contesta la possibilità della dimostrazione, in quanto pensiero) ma mediante la persuasione, ripetendo tautologicamente i suoi assunti indimostrati con l'insistenza meccanica di un persuasore occulto.

Questo tipo di critica alimentata da gesti, visioni magico-infantili o prese di coscienza « concrete », è ancorato ad un preciso tipo di arte; un'arte di comportamento che non presuppone né sollecita un giudizio estetico, ma, semmai, un giudizio di carattere etico. Per liberarsi dalla critica, che è stata la vera protagonista delle due avanguardie, l'arte contemporanea tende a riscattare la sua posizione ancillare o tentando di farsi essa stessa pensiero (Conceptual Art) oppure uscendo dal contesto storico della civiltà per farsi natura e primordio, biologia e spontaneità. Questa dimensione di alienazione si rovescia in un processo di ghettizzazione; l'arte ha paura della critica, che è la sua cattiva coscienza; deliberatamente si autopunisce impedendosi di sapere o illuden-

dosi che l'unica forma di conoscenza sia per illuminazioni o escandescenze; vuole ignorare i piani del reale diversi dalla sua « intenzionalità bio-logica »; si chiude in se stessa e, istericamente, « chiede di essere lasciata in pace ». Questa dell'arte come fenomeno naturale, che non ammette alternative e non permette scelte, è la condizione autentica della non libertà. Precludersi di prendere coscienza dei fattori che determinano l'arte significa alienarsi, perché tali fattori agiscono come forze incontrollate e come motivazione della frustrazione finché non vengono portati a livello della coscienza. E solo la critica rappresenta un parziale superamento del relativismo sociale del pensiero (MANNHEIM) il cui grado di distacco e di criticità nei confronti delle singole prospettive parziali può essere superato solo dalla scienza (CHILD). Ma la nuova Tebaide dell'arte non ammette interferenze (neppure, come sarebbe logico, i metodi scientifici delle scienze biologiche) respingendo ogni interpretazione come superstizione intellettualistica; accetta la critica solo o in quanto evento (quindi arte) o in quanto « conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici ». Invalidato il proficuo concetto della circolarità fra critica, poetica ed estetica che porta al massimo grado la storizzazione dei fenomeni attraverso la coscienza acuta di essi; per la prima volta l'arte contemporanea, avvertita la sua posizione subalterna rispetto alla critica, tende a rovesciare il dato di fatto mettendo la critica a suo rimorchio (« mettersi al servizio dell'arte ») demandando ad un critico le modalità dell'operazione.

Siamo alle ultime frontiere dell'antropologia: l'arte di evento, pura « naturalità magico-mentale » determinando la morte dell'arte come attitudine storica, segna contemporaneamente il crepuscolo dell'uomo; e quanto più nel gesto, nella invocazione, nella traccia conserva il segno della sua presenza recente, tanto più è desolatamente deserta d'umanità. È la evasione ultima: un modo per pensare al di fuori delle costrizioni critiche imposte dalla dimensione culturale dell'uomo e della civiltà; la condizione e la premessa, forse, per il ritorno della filosofia in una società metafisica se, come vuole Foucault, « oggi possiamo pensare soltanto entro il vuoto dell'« uomo scomparso » ». È conseguente infatti che, contestando la legittimità della critica d'arte si contesti la criticità dell'arte; e si termini nell'accettazione antistoricistica e spiritualistica che vede nell'arte un processo puramente

creativo; accezione che la cultura dell'illuminismo aveva emarginato instaurando una visione rigorosamente laica e critica dell'arte e riducendo l'arte stessa a processo critico (Reynolds).

Saltati i ponti con la critica, cessa un'accezione dell'arte come fatto sociale e riemergono spazi mentali disponibili per l'amor fati (non essendo più la storia, illuministicamente, impresa umana); per l'autonomia e l'eteronomia dell'arte; per ciò che è vera arte e ciò che arte non è: (« continuare a... giudicare... vuol dire compiere un'azione reazionaria e repressiva, servire la nonarte ») come dire: *per lumina vera ad verum lumen*. Questa nuova metafisica intuizionistica generalizza abusivamente per analogia, proiettando il privato nel metafisico e confondendo la descrizione di autobiografiche esperienze interiori con una *weltanschauung*. Né vale obiettare che la definizione teorica della « critica acritica » è quella di « critica... come archivista come bibliotecaria, come documentarista » giacché questa attività presuppone una scelta e un'apologia, quindi un'intenzionalità addirittura settaria, enfatico-celebrativa con sfumature eroiche: « l'azione critica... vuol dire scelta dei residui, esaltazione degli stessi... scegliere l'arte che si vuol salvare con tutti i rischi e pericoli di simile scelta ». Né questa identificazione con la « scoperta di un vivere primordiale » può appellarsi validamente a Jung o a Panofsky giacché i temi mistici, alchemici e d'immagine di questi sono esempi di una spiegazione razionale di temi irrazionali, analizzati con la freddezza di chi presuppone che l'analisi è diversa dall'analizzato e la condizione del capire risiede nella rigorosa non identificazione del soggetto con l'oggetto dell'indagine. Perciò una « critica acritica » è irrazionale nel metodo e nella sostanza nella misura in cui pretende di conservare e descrivere, attraverso meccanismi incontrollati di adesione empatica, un'arte « creativa » che, oltre se stessa, racchiude verità esistenziali o cosmiche, estrapolata dal tempo storico, assoluta, labirintica e indecifrabile.

Non è, questa, una variante del problematismo storico dell'avanguardia ma il riflesso di vecchi atteggiamenti corrosivi che il tempo e il condizionamento sociale del pensiero hanno definitivamente svigorito. I paradisi artificiali della mistica baudeleriana; l'« imagination au pau-voir » di Breton e l'eloquio disarticolato di Schwitters appollaiato su un albero come un uccello (riproposti senza fantasia né mordente anche dal carnevale terroristico della contestazione studentesca)

# Seduzioni/sedizioni

di Vittorio Fagone

sono, oggi, commoventi tentativi di fuga dalla critica, illusioni di un'impossibile arbitrarietà dell'esperienza e di una vagheggiata «vita reale» che si svolgerebbe al di fuori della logica e del «gioco» del «sistema» in una regione a statuto speciale della storia ove si realizzi una esistenza delirante circoscritta biologicamente al solo presente.

Senza critica non si fa storia; e l'accertamento qualitativo è opera di storicizzazione, di messa in relazione dinamica e dialettica di dati e fatti, di reperimento strutturale di un diramato processo in atto che tende a finalizzare lucidamente, nella sfera dei valori, l'uomo e la società, riscattando nella coscienza l'alienazione scientifica e tecnologica. Se Celant tende dunque a riportare l'arte su un piano di assoluta incontaminabilità; a farne un atto disgiunto dalla coscienza di se medesimo e perciò relegato nel corpo mistico di una sfera magico-religiosa d'estasi materialistica; il problema di cui si avverte più acuta l'esigenza è l'opposto: ed è quello di radicalizzare la secolarizzazione dell'arte promuovendone una storicizzazione totale; non isolando e sublimando un messaggio incontaminabile, ma immergendo e corrompendo nel flusso del reale fatti e idee che per la loro intrinseca storicità impongono di essere interpretati come espressione particolare e presente di una concreta e imprescindibile situazione storico-sociale. «Fatti» e «idee» perché proprio adesso, con la fine dell'arte come oggetto e la sua precipitazione nella dimensione del presente assoluto della percezione, non una «critica acritica» va invocata, ma una ipercritica; un'attività cioè programmata e progettuale che aggiorni i suoi metodi sul parametro della razionalità tecnologica; un'attività che sia in grado di organizzare strutturalmente la cultura, sotto la spinta dell'ideologia; dunque ragione al quadrato, norma, griglia epistemologica della decifrazione del comportamento umano, sublimazione della reazione, appunto.

*«ma le porcherie sono inevitabili e bisogna saperle affrontare con indulgenza»*  
FREUD, lettera a Fliess, 6.IX.99

1. C'è una parte «gridata» di questo dibattito su NAC su gli attributi, il ruolo, l'identità, il verso di orientamento e di corruzione della critica che potrebbe essere interpretata, sì interpretata, come una mascheratura isterica di più sostanziali e radicali conflitti (personali e di gruppo).

Il problema che sta più a valle è quello dell'identità del critico rispetto a una condizione di mutamento inarrestabile e progressivo non solo degli *osservati* che egli *legge* (analizza, colleziona o interpreta) ma di una condizione sociale e politica (culturale) alla quale partecipano *osservati*, *fabbricanti di osservati* (operatori) e *lettori*. Annullare gli obblighi di una relazionabilità rispetto a una condizione di movimento politico e di generale mutamento è certo il modo di difendere una identità difficile da collocare in un ruolo interattivo e vitale. La critica «acritica» è conservativa nella misura in cui «congela» non solo l'opera (o l'oggetto o la traccia) ma l'impegno in una verifica singolare o collettiva che sia percorribile, *sperimentabile*, da un altro (o da gli altri). Il modello romantico-reazionario di quella *comunicazione a due*, intuizionistica o empatica, in cui la mediazione del critico è quella del ruffiano (o del sensale) ha oggi imprevedibili travestimenti. Gli appelli a un'attività non verificabile che nel gesto, nella «magia» dell'atto, testimoniano non solo di un processo riduttivo (previsto trenta o quaranta anni fa dagli studiosi d'arte di formazione psicologica) sempre più rozzo e indifferenziato, ma anche dell'impossibilità di accettare di stare in un ruolo di attiva relazione. Dovendo scegliere dove *giocare* il suo ruolo, il critico ha preferito portarsi a ridosso (a fianco, a cavalcioni, sulla testa) dell'operatore (con l'o maiuscola) per controllarne i movimenti, osservarne (datarne) gli arresti. Non gli importa che di quella vicinanza, poi egli stabilirà se collazionare tracce in base a un criterio empatico, o tentare analogiche metafore, interpretazioni laterali (allusive e indeterminate).

L'indeterminatezza è anche un luogo di copertura di conflitti, di competenze approssimate, di modelli critici esauriti e eteroclitici. È, diciamo anche, il difetto più «italiano» (un'eredità della letteratura degli anni trenta). Quel giochetto del supplemento letterario del *Times* dei dieci libri recensibili con lo stesso testo italia-

no, dei due spettacoli, delle due mostre d'arte sempre con lo stesso «gioco di parole» forse meriterebbe di essere pubblicato in appendice a questo dibattito (a scopo catartico; o didattico).

2. Che la critica sia in crisi non è un male. Perché la crisi tocca, per fortuna, non le regole del gioco ma il gioco stesso (come si augurava Duchamp). Tocca il modello accademico del critico-storico-funzionario-progettista e precettista, tocca il cronista-soffietista, tocca il critico-artista che *coopta* (come nei monopoli di buona famiglia capitalistica), esercitando il «potere» ottenuto per sottobanco politico, tocca tutti (tutti in buona fede). Tra le ragioni di questa crisi ce ne sono due opposte e rilevanti. Una è la necessità istituzionale di difendere una certa «incoerenza» (che ne costituisce un momento di vitalità sociale); l'altra quella di elaborare un nuovo, nuovi, modelli che sottraggono l'esperienza estetica, diciamo *l'esperienza estetica*, da una certa area di privilegio borghese, di *possesso* borghese. La via per *decollezionare* l'arte moderna, per ritentare un'arte pubblica (che non significa un'arte da «luogo pubblico»), per fare d'ognuno un soggetto capace di vivere una esperienza consapevole di un «fatto» estetico è difficile da percorrere ma è già aperta. Elaborare questi nuovi modelli, che significa tener conto di come alcune conoscenze degli ultimi cent'anni hanno fornito dimensioni dell'opera artistica tali da coinvolgere passato (culturale e storico) e presente (dalla percezione individuale al riconoscimento di una psicologia dinamica) individuale nella determinazione e nella lettura di linguaggi nuovi correlati a momenti più larghi che quelli del «tramite della merce» o del «museo inanimato».

Certo il critico che non si vergogni di essere tale, che non pensi di essere legato all'ombelico del mercante o alla coda dell'artista potrà utilmente ricordarsi che esiste un'attività estetica, un mondo di «fatti» che non hanno bisogno del crisma o dell'aura del «creatore individuale», ai quali, qualche volta, si deve porre attenzione. La cultura del mondo popolare è passata sopra la testa di molti «maestri» a un confronto arduo, stretto e decisivo con i mezzi di comunicazione di massa; una nuova scuola tenta, può tentare, di creare soggetti con una maturità di esperienze estetiche (personali e dirette) tali da non dover essere sottoposti al piccolo elettroshock delle *terribili meraviglie*; l'uomo straniato dalla società può produrre (produce) testimonianze di una autentica drammatica verità dove i

simboli sono luoghi autentici di tensione e possono aiutarci a leggere quell'arte di duecento o duemila anni fa che ci appartiene nella stessa misura di quella di oggi (o di domani). Esercizi riflessivi per la messa a punto di modelli che ci consentano di fornire agli altri un campo di comportamento percorribile creativamente, vantaggiosamente.

3. Il critico può accettare quella che è stata definita la *déroute des systèmes esthétiques* senza che questo lo condanni all'impotenza, al farfagliamenti, a farsi servo dell'industria culturale. Però come il *kitsch* individuale più va temuto il rischio del *kitsch democratico*, collettivo. Al critico divulgatore di opere moltiplicate come opere rivoluzionarie, a l'esteta del design converrà ricordare questa noterella di Horkheimer (che preferiamo ancora alla Sontag e Restany fuori dell'orto). «Oggi l'industria culturale somministra a un pubblico recalcitrante opere d'arte, apprestate come slogan politici. L'arte viene resa accessibile come i giardini pubblici; ma l'abolizione del loro carattere mercantile originario non significa che le opere sono integrate nella vita di una società libera, ma al contrario che l'ultimo bastione contro la loro degradazione culturale è caduto. La soppressione dei privilegi culturali con l'occupazione massiva del mercato non apre alle masse i domini che fino a quel momento erano stati loro chiusi ma, nelle circostanze sociali attuali quel momento contribuisce alla decomposizione della cultura». Il critico non può chiudersi nella sua torre a contare le pecore. Non gli è permesso - se si sente legato alla società con cui è in relazione - un tale gioco concettuale. Difendiamo la nostra isteria come un sintomo di vitale reattività; i conflitti, se non ci paralizzano, possono stimolarci. Proviamo a scrivere, se possibile, per «gli altri».



CONTRONATALE, opera collettiva di Caielli, Dadamaino, Gasparini, Mondani.

# Contronatale

Intervista con Stelio Rescio

Per iniziativa del Centro d'Arte e Cultura «Il Brandale» di Savona, in occasione delle recenti feste, sono state organizzate alcune manifestazioni contro il «Natale consumistico», alle quali hanno partecipato numerosi artisti. Abbiamo ritenuto opportuno rivolgere alcune domande a Stelio Rescio, che ne è stato l'animatore.

— Vuol dirci qualcosa sui motivi che vi hanno spinto ad organizzare questo «Contronatale»?

— Devo chiarire prima di tutto che non abbiamo voluto fare dell'anticonformismo gratuito; abbiamo proposto ad un gruppo di artisti di usare i mezzi del linguaggio visivo per un intervento critico non sul Natale in quanto ricorrenza religiosa, ma sul suo scadimento in mera occasione per l'incentivazione del consumo. Abbiamo avanzato il tema da una posizione laica. Infatti, non ci interessava tanto denunciare lo stravolgimento dei valori religiosi, che consideriamo rispettabili, per la trasformazione della festività natalizia in una gigantesca operazione commerciale, anche se la critica non può non coinvolgere questo aspetto, che ritengo debba essere fatto proprio dai credenti; ci interessava soprattutto rivolgere un invito alla riflessione critica, contribuire alla presa di coscienza della condizione sempre più aberrante a cui questa società riduce l'uomo. L'invito, dunque, tendeva a far prendere atto che i modelli di comportamento di massa sempre più diffusi svuotano di reale significato e di autenticità le nostre azioni e i nostri stessi rapporti umani e sociali per cui, in realtà, la demistificazione, se è stata operata in questa particolare occasione, deve essere esercitata in continuità, cogliendo tutti i dati alienanti del nostro «banale quotidiano».

Infine, non abbiamo voluto limitarci ad una critica di costume. Ciò che volevamo era che il messaggio disalienante, al di là della stessa denuncia dell'aspetto «culturale» del Natale consumistico, cogliesse il contenuto sociale, di classe, di una operazione programmata per taglieggiare la «tredicesima» percepita dai lavoratori.

— Pensa che il risultato abbia corrisposto alle vostre intenzioni? L'iniziativa, sia per la partecipazione degli artisti che per quanto riguarda la reazione del pubblico, ha avuto una reale verifica?

— Direi di sì. Beninteso, tenendo conto della «povertà» dei mezzi di cui disponiamo e del suo carattere piuttosto im-

provvisato. Del tutto apprezzabile, ad esempio, sia per numero che per qualità, la partecipazione degli artisti. Questo largo consenso ci ha permesso di allestire l'esposizione non soltanto nelle sedi inizialmente previste del «Brandale» e del Centro d'arte «Guernica» di Genova-Sestri, ma anche nei Comuni di Spotorno e Vado Ligure, in collaborazione con circoli che operano localmente; si sono svolti dibattiti e discussioni molto vivaci; è da segnalare, inoltre, che il pubblico che ha visitato le quattro esposizioni era costituito soprattutto di lavoratori, cioè dei naturali destinatari dell'iniziativa. Direi quindi che il CONTRONATALE sia riuscito ad insinuare almeno il tarlo del dubbio in una frangia di opinione pubblica.

— I risultati ottenuti vi hanno dato suggerimenti per l'eventuale sviluppo di altri «interventi critici»?

— In primo luogo ci ha dato la conferma che è possibile, oltre che utile, operare in questa direzione. Il modo in cui il CONTRONATALE è stato accolto dal pubblico indica che esiste una domanda culturale su questo terreno della critica alla società dei consumi. Abbiamo anche potuto renderci conto che numerosi sono gli artisti disponibili per un impegno in questo senso e, più in generale, per una presenza nella società e per una operatività alternativa al ruolo che la società stessa ha loro assegnato.

Riteniamo interessante l'esperienza proprio perché «Il Brandale» intende portare avanti una proposta di collaborazione con artisti (in gruppo o isolatamente) sulla linea di quella definizione alternativa dell'artista (per contenuti e modalità di circolazione dell'opera d'arte) di cui dicevo, e che potrà svilupparsi correttamente, credo, su rapporti fondati sull'autogestione collettiva. E su questa ipotesi che intendiamo lavorare.

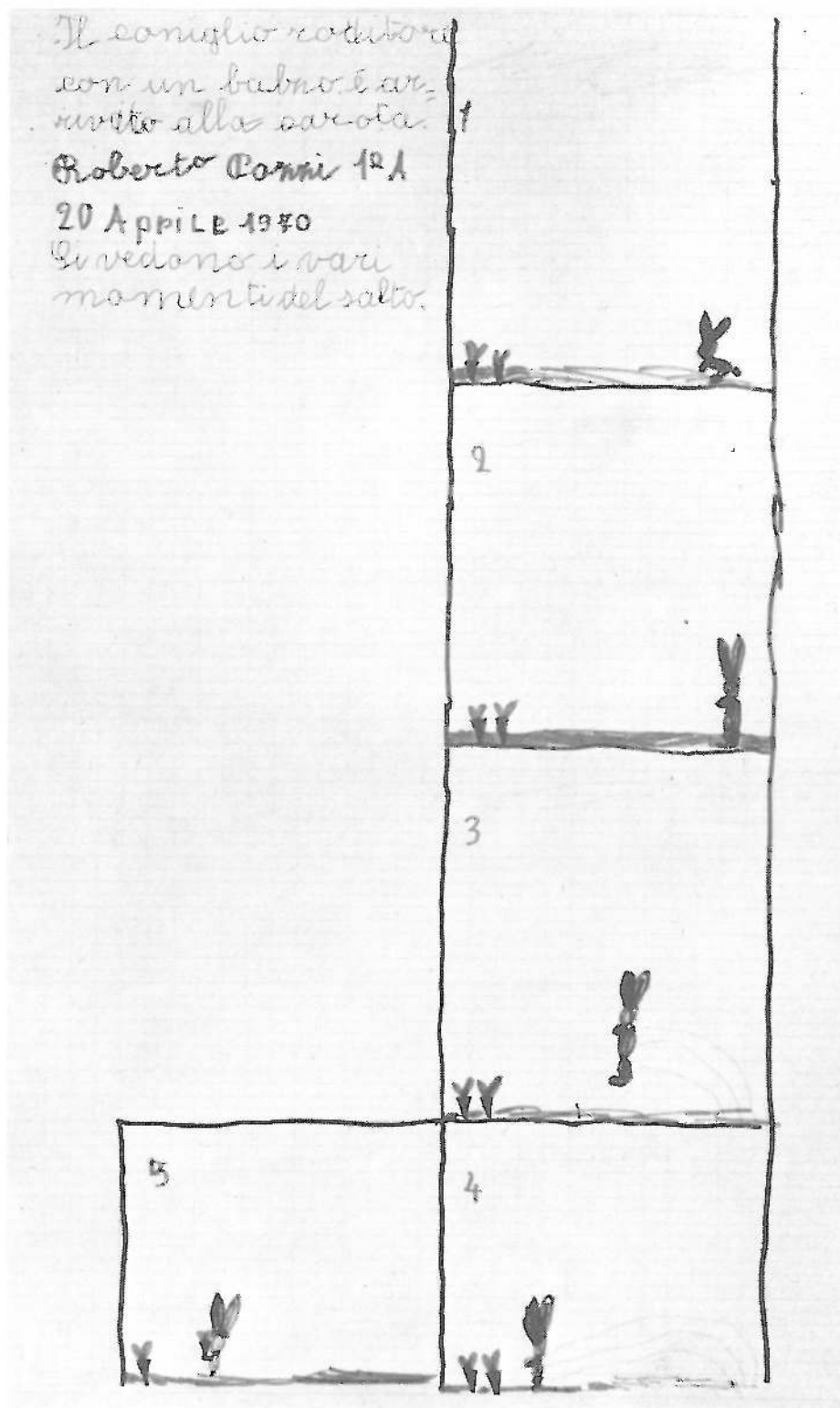
Gli artisti partecipanti erano: Ajmone, O. Amato, V. Bari, P. Bellani, L. Bianchi, A. Bocca, F. Chevrier, S. Ciboldi, G. Ferro, F. Frau, G. Garimoldi, S. Giglio, L. Grande, Gruppo «Caielli-Dadamaino-Gasparini-Mondani», Gruppo «Collettivo d'informazione popolare», Gruppo CRAS (Cabutti-Colombo-Paci-Riva), P. Lena, E. Lombardo, N. Luraschi, Miles, L. Moras Franzia, S. Morello, L. Nosengo, R. Pagni, P. Pantoli, L. Passamani, F. Puliti, P. Rando, M. Russo, G. Schiavetta, Scropo, M. Secol, M. Simonetta, M. Staccioli, G. e S. Teboldi, G. Vignolo, L. Zuaro, C. D'Ottavi, Togo, Garozzo.

# Cineprese in classe

di Luciano Caramel

Tutti, ormai, sono d'accordo nel ritenere che la scuola non debba coartare il bambino imponendogli schemi mentali e comportamentali, ma, invece, aiutarne la crescita in un clima di libertà che agevoli lo sviluppo della sue innate facoltà. Spesso, però, sulla metodologia didattica gravano residui di concezioni riduttivamente spontaneistiche, che inducono, tra l'altro, a scartare, come alienanti, o per lo meno devianti, i mezzi offerti dalla moderna tecnologia che, al contrario, possono assumere un rilevante significato educativo fin dalla scuola primaria, non solo facilitando l'aggancio della formazione del bambino alla realtà in cui di fatto egli vive - e, quindi, stimolandone il rapporto critico con quanto lo circonda -, ma anche offrendo all'alunno nuove possibilità di esplicazione della sua personalità. Tra questi mezzi ha certo un posto preminente il cinema, verso cui invece convergono limitanti incomprensioni, non di rado dovute semplicemente al fraintendimento delle sue possibili funzioni, abitualmente circoscritte a quelle proprie di un « sussidio » solo passivamente strumentale. Esperienze volte ad un reale e attivo accostamento degli alunni a questo nuovo *medium*, tuttavia, non sono mancate, fin dagli anni '50, in vari paesi europei, in Francia, in Belgio e particolarmente in Inghilterra, dove sono stati anche avviati tentativi di film eseguiti dagli allievi delle scuole elementari e medie, come è avvenuto del resto anche in Italia, già nel 1951, per opera di Mariolina e Lucia Gamba, nell'ambito del Centro Studi Cinematografici promosso a Milano da don Giuseppe Gaffuri. La impostazione di tali iniziative è stata prevalentemente caratterizzata dall'impegno di render più completa - con esercitazioni pratiche e perciò con una presa di contatto non solo astratta con la « grammatica » e le tecniche cinematografiche - la conoscenza del cinema e di conseguenza di preparare i giovani spettatori ad una visione cosciente. Si è quindi trattato di un completamento e di un controllo della conoscenza teorica, nel quadro di un lavoro di educazione al cinema.

Assai diversa, negli intenti e nei modi, è stata invece fin dall'inizio l'azione avviata dalla Sezione psico-pedagogica della Cineteca di Monte Olimpino (Como), animata soprattutto da Giovanni Belgrano e da Marcello Piccardo, alla cui base è stato posto non il cinema, o l'educazione ad esso, ma il problema dello sviluppo delle facoltà creative del bambino e della ricerca dei mezzi più idonei a permetterne la piena estrinsecazione. In tale prospettiva -



Disegno preparatorio per la sceneggiatura di un film eseguito da un bambino di 1ª elementare.

in cui il cinema non è né il punto di partenza, né quello finale - sono state messe le basi per un'intensa attività cinematografica tesa ad offrire agli alunni della scuola primaria una dimensione espressiva inedita e singolarmente ricca di aperture, come subito i primi risultati hanno dimostrato. I bambini, stimolati a produrre dei brevi film, hanno infatti

trovato nel nuovo mezzo la possibilità di ottenere raggiungimenti non permessi - almeno in uguale misura - dalla scrittura e dallo stesso disegno, la cui pratica, d'altra parte, non è stata trascurata, ma ha anzi beneficiato di una netta incentivazione, come in genere tutta l'attività educativa, grazie all'emergere di numerosissime implicazioni psicologiche. Nella rea-

lizzazione di un film, infatti, si attua, come ha scritto il Belgrano (in *Quadrante Lariano*, luglio-agosto 1968), « un decentramento percettivo del soggetto nei confronti dell'oggetto; il processo percettivo si sviluppa nella continua presa di coscienza - attraverso le diverse esperienze visive e di movimento con gli oggetti - dei suoi momenti costitutivi; il linguaggio tende ad identificarsi con la realtà da esprimere; vi è in definitiva una organizzazione migliore e più ricca dello sviluppo mentale ». L'esperienza ha avuto inizio nell'anno scolastico 1967/68 ed è poi continuata nel 1968/69 in varie scuole elementari facenti capo alle direzioni didattiche di Costamasnaga, Bosisio Parini, Como IV, Missaglia, Inverigo e Fino Morasco, in provincia di Como ( e poi anche in scuole di Pisa e di Lucca). In alcune classi di tali scuole - quasi sempre scelte tra le prime e le seconde, che raccolgono bambini meno sottomessi agli schemi acquisiti dalla vita degli adulti e dalla stessa scuola - gli insegnanti hanno proposto agli alunni di « fare » un film, suscitando in genere e subito grande interesse. Dopo la decisione collegiale di mettersi all'opera, sono incominciate le discussioni per la scelta dell'argomento da filmare. Discussioni condotte da tutta la classe e liberamente, senza sovrapposizioni vincolanti dell'insegnante, come poi ogni altro momento della realizzazione. Si è quindi passati alla stesura del soggetto, alla preparazione minuziosa della sceneggiatura e poi alla ripresa vera e propria, seguita dal montaggio e dalla elaborazione del commento sonoro: operazioni che gli alunni hanno eseguito servendosi unicamente delle informazioni, trasmesse dal maestro, relative al funzionamento pratico della macchina da presa ed ai suoi risultati. Per non condizionare il bambino con il « già fatto », non sono stati infatti mostrati esempi più o meno illustri di utilizzazione del mezzo, ma solo i modi in cui il mezzo stesso va tecnicamente usato.

Per ogni film il lavoro è durato un anno intero ed è divenuto il momento centrale dell'attività scolastica poiché, nota ancora il Belgrano, che ha impostato e guidato l'esperienza, nell'esecuzione del film « tutte le materie di studio si raccordano in modo necessario e funzionale pur mantenendo ciascuna la propria struttura originale: per stendere un soggetto occorre conoscere la lingua e saper scrivere, per sceneggiare è necessario costruire delle inquadrature calcolando distanze e altezze, dimensioni diverse degli oggetti e superfici, stabilire i tempi di ripresa, prefigurare per iscritto la correlazione fra immagini, parole, suoni e rumori ». Ed i risultati sono quasi incredibili. I 18 film portati a termine spiccano tutti per freschezza di invenzione, imprevedibilità espressiva, originalità di soluzioni. Il che è avvenuto proprio perché ogni cosa è stata fatta dai bambini, al di fuori di ogni modello vincolante. Gli unici aiuti sono stati quelli del maestro coordinatore



Bambini di una scuola elementare durante la realizzazione di un film.

e dell'operatore (Andrea Piccardo, un giovane ventenne), che si è prestato come uno strumento, lasciandosi guidare totalmente. Mentre l'azione dell'educatore - preparato all'esperimento e conscio del suo ruolo - non ha mai destato preoccupazioni ed anzi, nei limiti in cui è stata sempre contenuta per non mortificare la iniziativa dei bambini, si è mostrata indispensabile, quella dell'operatore col

tempo si è rivelata come un non indispensabile diaframma, passibile, oltre tutto, di pericolose interferenze. Si è perciò pensato di passare dalla macchina da presa a 16 mm. fino ad allora usata - macchina che richiede un operatore esperto - a quella Super 8 mm. che, invece, poteva permettere agli stessi bambini di compiere da soli anche la ripresa. Ciò è avvenuto nel passato anno scolastico, quando - sciolta la « Cooperativa di produzione Monte Olimpino » in cui, per avere maggiore autonomia, si era trasformata la Sezione psico-pedagogica della Cineteca di Monte Olimpino - un gruppo di insegnanti si è costituito, nell'ambito delle direzioni didattiche di Bosisio Parini, Costamasnaga, Como IV e Oggiono, come gruppo di ricerca, riprendendo in modo più organico - alla luce delle precedenti esperienze - l'attività cinematografica ed allargando l'attenzione anche ad altri mezzi: dalla tv a circuito chiuso, ai registratori, alle videocassette, alle « macchine per insegnare », di cui si cercava, come per i film, un'utilizzazione creativa, non solo meccanicamente sussidiaria. Finalmente unici « autori », i bambini hanno così portato a termine altri 9 film, nei quali anche il sonoro è integralmente realizzato dagli alunni, che possono servirsi per la registrazione di piste magnetiche apposte sulla pellicola, sulle quali possono intervenire anche con cancellature e modificazioni. Quest'anno l'attività è ripresa con una ancor maggiore rigore. Il gruppo di insegnanti si è allargato (sono ormai circa 100) e si è imposto una metodologia operativa nettamente scientifica, con la quale vengono affrontati con sistematicità i problemi della comunicazione, del linguaggio e della percezione. E appunto per dare sempre maggiore profondità al lavoro sono stati instaurati rapporti regolari e continui con l'Istituto di Psicologia dell'Università di Ginevra, diretto da Jean Piaget. Tale approfondimento ha inoltre fatto maturare l'esigenza di uno studio sistematico dei risultati attraverso il confronto tra un campione di 90 alunni (30 di una scuola speciale, 30 di una scuola di campagna e 30 di una scuola di città) che attua l'attività cinematografica ed un gruppo di altri 90 alunni, scelti con criteri analoghi di rappresentatività, che ha invece seguito una didattica tradizionale. Si potrà in tal modo appieno valutare il valore di queste esperienze, la cui positività, sia sul piano della incentivazione e liberazione della creatività, sia, più generalmente, su quello della maturazione mentale e sociale, è già d'altra parte evidente, anche per il loro superare ogni preconcetta antinomia tra scienza ed espressione, indagine razionale e accostamento emotivo, soggettività ed oggettività e per il globale accentrarsi, invece, in un'attività di ricerca aperta e disponibile ed ancorata alla realtà.

"Vitalità del negativo,, a Roma

## Il sacrario del negativo

di Cesare Vivaldi

Non v'è stata forse esposizione, in questi ultimi tempi, che abbia provocato reazioni più aspre e disparate di « Vitalità del negativo »; anche da parte di quegli ambienti (vedi un giornale come *Flash art*) che pure hanno sempre difeso le posizioni ideologiche e artistiche di tutti, o quasi, i singoli espositori. Queste ultime critiche sono di carattere moralistico, si appuntano cioè sull'ufficialità della mostra, sul tipo di operazione politico-culturale che essa sembra sottintendere, sulle probabili compiacenze verso il potere di chi l'ha voluta e organizzata. Critiche giuste, beninteso, ma che stupisce non siano state avanzate in altre occasioni, come quella recente di Montepulciano o come quella, memorabile, di Foligno. « Lo spazio dell'immagine » (Foligno 1967) è stata accolta con entusiasmo, e giustamente, da molti dei moralisti d'oggi; eppure la sua organizzazione mi risulta fosse sostenuta, o almeno appoggiata, dalle stesse forze politiche che ora avrebbero aiutato, se non addirittura voluto, la mostra di Roma. D'altra parte l'ufficialità dell'avanguardia (chiamiamo-

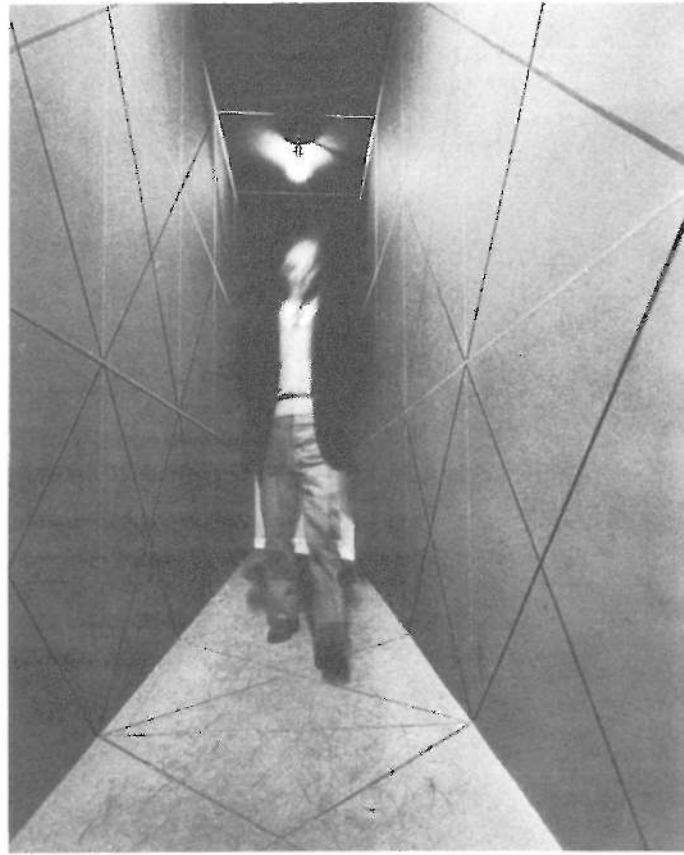
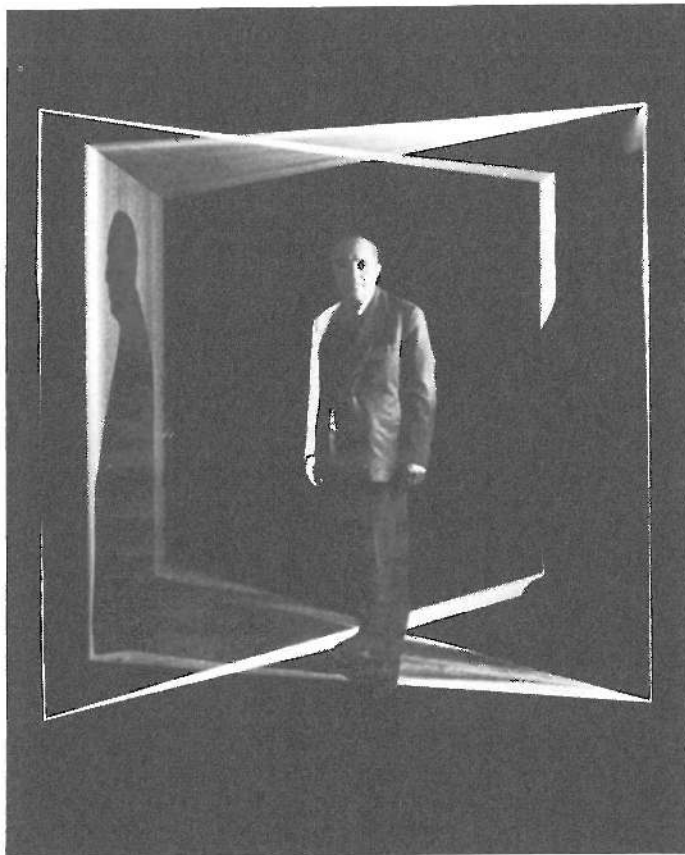
la così) è un dato incontrovertibile da qualche anno a questa parte, e non si dà mostra che non sia atto di potere, come insegna, tanto per fare un esempio, la stessa recente rassegna di Prato con la sua inappellabile apoditticità. Mai prima d'ora s'è visto l'avanguardia far carte false per ottenere ciò che dovrebbe respingere: sale alla Biennale, poniamò, o simili quisquillie di nessun interesse; e le poche eccezioni (rifiuti di Novelli e Pistoletto alla Biennale del 1968, rifiuti oltre tutto motivati da una particolare situazione contingente) non fanno che confermare la regola. Ponendo la questione su di un piano moralistico nessun artista dovrebbe partecipare a mostre che non siano strettamente (ma di fatto e non a parole, come troppo spesso accade) *underground*, nel qual caso manifestazioni di una certa portata, e diciamo pure di un certo impegno finanziario, sarebbero impossibili. (Il che non mi sembra sia poi un male, tutt'altro). Una critica moralistica in ogni caso non scalfisce l'eventuale importanza di una mostra come « Vitalità del negativo », importanza a mio parere innegabile, nonostante l'ostentato piano *jet-society* (e *café-society*) e nonostante le varie assenze e le parecchie presenze ingiustificate. Importanza che consiste nel suo riassumere e chiudere un discorso che, piaccia o non piaccia, durante questi ultimi dieci anni è stato pur condotto e da artisti e da critici. Chiudere, ho detto, perché l'esposizione, col suo porre l'uno accanto al-

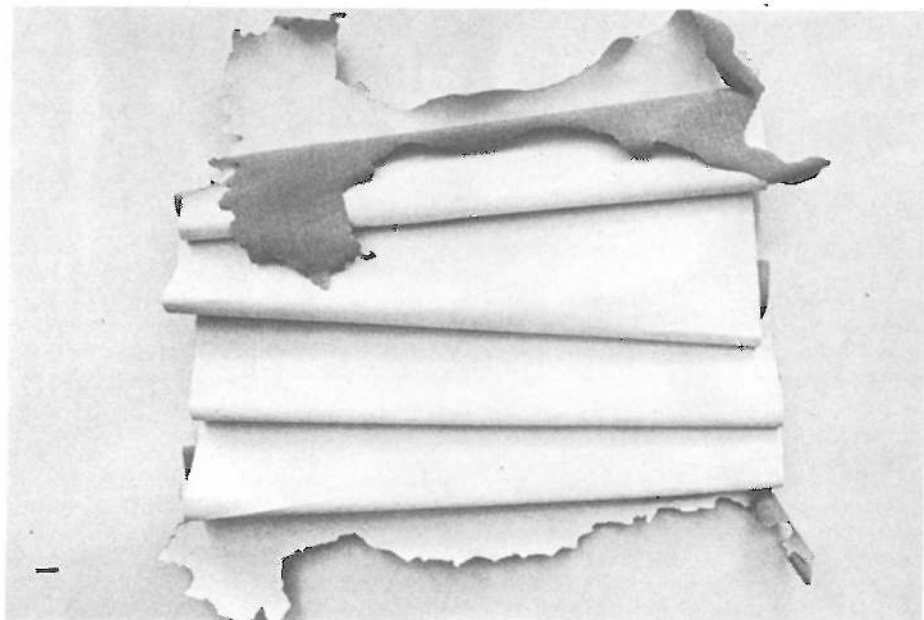
l'altro artisti validi, epigoni ed epigoni di epigoni, finisce col dimostrare involontariamente l'esaurimento in accademismo di tutta una serie di esperienze che pure, al nascere, hanno avuto un loro significato. La museificazione, per esempio, di un tipo di comportamento artistico come quello di Manzoni, oggi come oggi probabilmente è un male inevitabile; ma l'infinita serie di *boutades* cui tale museificazione apre la strada deve porre in guardia sui pericoli insiti in operazioni del genere. Che sono gli stessi pericoli, bruciati però in una serie d'anni (o di mesi?) incredibilmente breve, cui è incorso lo stesso Duchamp quando, coscientemente e per puro menefreghismo, ha accettato di riprodurre in serie i suoi antichi oggetti dadaisti. Il gesto eversivo non è riproducibile e istituzionalizzabile, né da parte di chi l'ha compiuto né da parte (è il caso degli epigoni di Manzoni) di chi a tale gesto si ispira.

Tutte queste non sono che considerazioni banali, improntate al più palmare buon senso, ma ogni tanto giova riaffermarle. Chi scrive, d'altro canto, in qualche misura corresponsabile di « Vitalità del negativo » (e in quanto critico « invitato » e in quanto a suo tempo mallevadore, in un modo o in un altro, di una buona metà degli espositori), da tempo ha preso posizione contro la smania esibizionistica e arrivistica di molti artisti pure partiti da posizioni d'avanguardia. Il cui reale prototipo, mi sembra, non dovrebbe es-

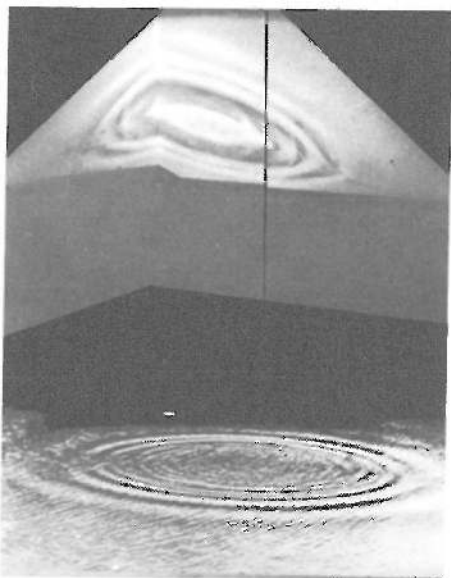
Gabriele De Vecchi: *Ambiente-luce e movimento*.

Gianni Colombo: *Spazio-ambiente*.





Luciano Fabro: *De Italia*.



Carlo Alfano: *Delle distanze della rappresentazione*.



Enrico Castellani: *Spartito*.

Alberto Biasi: *Movimento continuo di raggi e di colore*.



sere identificato nel mondano Yves Klein, o peggio ancora in un Arman o in un Raysse, ma nel volontariamente oscuro Ben Wautier, non a caso carissimo a Emilio Villa e diretto antecedente di Manzoni. Il «negativo del linguaggio» in altri termini, che secondo l'amico Achille Bonito Oliva, prefatore della mostra, sarebbe il denominatore comune ai vari espositori e la giustificazione della mostra medesima, non può proporsi come modello da esibire, come linguaggio esso stesso, pena la sua vanificazione o il suo volgersi in accademismo. (E questo non è un discorso moralistico).

Un accademismo, direi, dell'orrore, del macabro, esattamente come il tardo informale è stato l'accademismo dell'angoscia. Il clima di molte sale di «Vitalità del negativo» riecheggia stranamente, in effetti, per uno di quei curiosi contrappassi della cronaca che ogni tanto si verificano, e certo a insaputa dei giovani e giovanissimi espositori, quello della famigerata «Mostra della rivoluzione fascista» in altri tempi, guarda caso, ospitata dallo stesso Palazzo delle Esposizioni. Ricordo (ero bambino) una sala nera, con scritta innumeri volte in bronzo la parola «Presente» e sottofondo di musiche psichedelico-patriottiche, della quale una attuale sala di Scheggi sembra la parodia; e ricordo reperti macabri, come il ponte di legno macchiato del sangue di Giovanni Berta (ogni tanto, sospetto, ripassato di fresco), che farebbero l'invidia di un Vettor Pisani. Simili coincidenze non sono casuali. La mostra fascista era un sacrario, rispondeva cioè alla vocazione morale più profonda dei fascisti, che era quella di essere non tanto degli scoperti assassini quanto degli avvoltoi e dei vespilloni; un sacrario a sua volta è «Vitalità del negativo», per il semplice motivo che il negativo, nel momento in cui si istituzionalizza, perde ogni vitalità e diventa il becchino di se stesso.

Naturalmente non tutti gli espositori, mi sembra, rientrano nella definizione di «Vitalità del negativo» e percorrono sino in fondo la parabola di cui s'è detto; molti sono vivi e vitali sul serio e non ne vogliono sapere di celebrare il proprio funerale. In questo senso la mostra è aspramente contraddittoria conglobando, nel generale contesto di sacrario, una serie di sale «personali», nell'accezione più propria e più piatta del termine, le quali in siffatto contesto appaiono del tutto fuori luogo. Così le presenze, assurdamente «allegre», di Rotella, Schifano, Marotta, Festa, Tacchi e parecchi altri; compreso persino Angeli che pure, con le sue croci, le sue svastiche e i suoi «cimiteri partigiani», in fatto di tristezza e di culto dei sepolcri non è davvero l'ultimo arrivato. Ma il discorso sulle singole personalità rappresentate nell'esposizione andrebbe fatto al di fuori della mostra, la quale aspira, semmai, a livellare tutto a un comune grado «zero». Condizione impossibile, la quale di fatto non si è verificata.

"Vitalità del negativo,, a Roma

## Il "Salon,, dell'avanguardia

di Enrico Crispolti

*Vitalità del negativo* non è una mostra problematica, anzi è assiomatica, e a suo modo terroristica (per la sua stessa esibita ufficialità), e malignamente si potrebbe dire persino littoria (senza tuttavia con ciò voler suggerire un confronto, che alla mostra attuale riuscirebbe inventivamente subito nocivo, con una certa mostra della rivoluzione, di quarant'anni fa, in queste stesse sale). Non invita dunque a discuterla perché suggerisca dei problemi, quanto piuttosto perché sintomatica sul piano del costume. Problematicamente la mostra è nata stanca e bruciata: discende infatti da *Lo spazio dell'immagine* di Foligno, del '67, attraverso *Più vero della natura*, di Parigi, del '69, e infine una « editio minor » in *Amore mio* a Montepulciano, l'estate scorsa. Se la mostra di Foligno alla distanza regge, perché seppe cogliere un modo di opera-ambiente all'italiana (non esattamente « environment », anche perché veniva comunque dopo quelli nordamericani, più « new-dada » ancora che « pop »: mentre lì si era quasi « post-pop », prevalentemente), e lo seppe cogliere con notevole tempestività, e lo sollecitò anzi, così che il risultato fu fresco e indubbiamente rappresentativo (un riflesso se ne ebbe subito nel libro di Kultermann dedicato alle nuove dimensioni della scultura), e se la mostra di Parigi ripropose alcuni di quei nomi a frizione questa volta con un ambiente tecnologico alla Olivetti, con un risultato dubbio (e che ha lasciato più dubbi che convinzioni a Parigi, inoltre avallando l'equivoco del merceologismo e del tecnologismo, quando forse si voleva proprio prospettare una contraria liberazione immaginativa), quella di Montepulciano e ancor più questa *Vitalità del negativo* romana non fanno che ribadire una problematica scontata, divulgata oggi alla saturazione della moda (mentre nel '67 la moda era all'inizio, se mai): senza aggiungere nulla, e piuttosto diluendo anche qualitativamente i termini del discorso espositivo, così da non sfuggire neppure alla confusione, che non s'avvertiva né a Foligno, né a Parigi (ma neppure in fondo a Montepulciano, ove pure il tono inflazionistico già opprimeva). Del resto, se le deliziose salette tardogotiche di Palazzo Trinci offrivano un costante termine di dibattito spaziale, così che la scelta dell'opera-ambiente era o di escludersi da quello spazio (Colombo, Marotta, ecc.) o di includerlo nel proprio gioco (Ceroli, Pistoletto, ecc.), così che il risultato fu di un tessuto espositivo vivacemente ma coerentemente articolato, ora a Palazzo delle Esposizioni

(dove pure c'era un architetto come « coordinatore delle immagini », Piero Sartogo), il risultato è d'un tessuto frammentario, slabbrato, contraddittorio, che finisce - essendone comunque già uno - per sottolineare, anziché attutire i difetti della mostra, i suoi salti di qualità interna. Ho ricordato Foligno, Parigi, Montepulciano: infatti i nomi dei partecipanti sono press'a poco i medesimi. Del resto il riferimento a Foligno è stato esplicitamente fatto dagli stessi espositori romani (a cominciare dal « deus ex machina » di questa « vitalità », Marotta) ricitando opere allora esposte. Tuttavia a Palazzo delle Esposizioni la pretesa è maggiore: di una certa ricapitolazione dell'avanguardia italiana degli anni Sessanta; ricapitolazione condotta con quei tagli sommari che già si son visti in opera nella poco onorevole impresa di Prato (nevrotico sfogo di velleità storiografiche premature): anche se qui a Roma s'è puntato decisamente su una generazione, tagliando corto con legami, discendenze, ecc., perché occorre operare un « lancio »: il « lancio » al quale la mostra esattamente intendeva. Più che un « lancio », anzi, un salto, una consegna, una trasformazione, come volete. Insomma il problema era esattamente questo: la nuova avanguardia intendeva ufficializzarsi, conquistare aristocrazia e borghesia romane, entrare nei loro salotti, l'avanguardia intendeva creare quindi il proprio « salon », non per nulla nella sede tipica dei « salons » romani dalla « belle époque » alle ultime Quadriennali. Non credo che da questo punto il risultato sia stato negativo, per i più direttamente interessati, almeno (componenti forse quella « commissione appositamente formata dagli espositori », della quale parla nell'introduzione il segretario generale, ma che poi non è detto in alcuna parte del catalogo da chi fosse composta: ma Marotta ne sarà stato il presidente?), almeno, direi, come ufficialità raggiunta a contorno della mostra. La prova più lampante della vocazione al « salon » (che beninteso non c'era a Foligno, e neppure nella turistica ma casareccia Montepulciano) è nel delirio delle convocazioni ufficiali: dal Presidente Saragat, al Ministro della Pubblica Istruzione, al Sindaco di Roma (c'è da creare invidia nella Biennale veneziana, o nella Triennale milanese), più quattro ministri, ecc. L'avanguardia cerca casa, forse prepara qualche candidatura per senatore a vita. E poi anche la critica, dell'avanguardia ufficializzata (tirandoci dentro anche Argan), per un'avanguardia da uf-

ficializzare. Ma la mostra non era « autogestita » (come si disse a Montepulciano), proponendo addirittura una nuova « metodologia » di rapporti? Anche questo è uno dei misteri della « vitalità del negativo » (e in onore alla « vitalità », che una volta celebrò in Palazzo Grassi a Venezia, nel comitato c'è anche Marinotti), come quello dei fondi smisurati sui quali « Flash Art » dà cifre e fonti francamente allarmanti e che si vorrebbero vedere smentiti (ma non con giochi di parole). Sarà comunque anche questo un miracolo del nostro miracolistico (ma sempre molto sottosviluppato) paese, dove magari l'avanguardia sperimentale e societariamente impegnata (come scrive la Bucarelli in catalogo), scivola incautamente a braccetto della speculazione edilizia. Ma tutto è un po' nebuloso e misterioso, dalle intenzioni della mostra (« Si vuole fin d'ora quindi chiaramente dire che è solo nel tema che essa svolge, che si giustificano le presenze e le esclusioni, giacché infatti in essa non si è assolutamente inteso redarre l'intero arco delle attività artistiche in Italia negli anni 1960-70, bensì le affinità di invenzione e ricerca, sull'immagine e il comportamento artistico e sui suoi contenuti, in questi dieci anni. Va detto in questo senso che il lavoro svolto dal critico e dalla commissione appositamente formata dagli espositori, è stato ricco di difficoltà e delicatezze, oltre che di rigore selettivo nei riguardi del tema della mostra »), dico dunque dalle intenzioni della mostra, fino alle molte parole del « critico », ufficialmente « coordinatore culturale », sempre offerteci dal grosso catalogo edito dal Centro Di fiorentino.

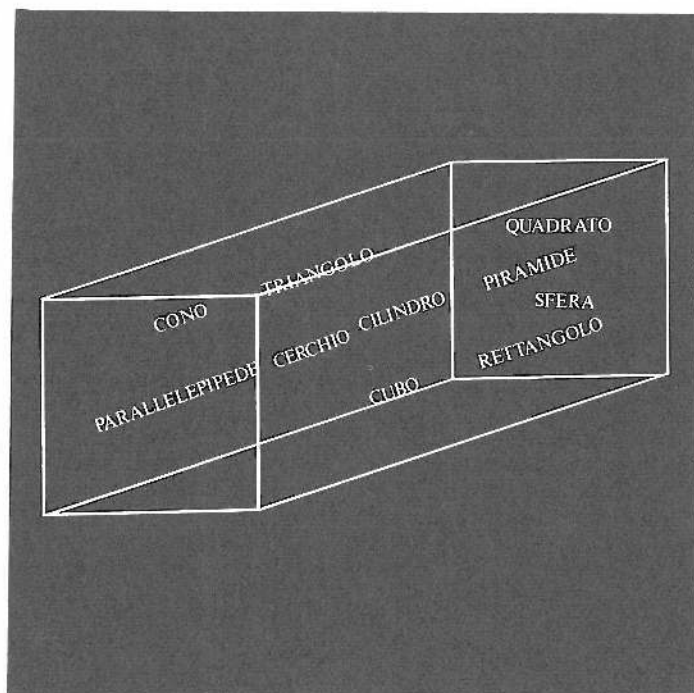
La Bucarelli in un breve viatico per la esposizione, dopo essersi anche accorta che la metodologia delle « tendenze » è superata, definisce la mostra stessa « sperimentale ». Invece appunto risulta completamente celebrativa (al tempo stesso che violentemente prevaricatoria); vuole esattamente celebrare, nei casi migliori, i risultati di una sperimentazione ormai esaurita, e che è alle spalle, acqua passata: mentre la si vorrebbe come prospettiva futura. Il critico « coordinatore » ci avverte, fra l'altro che oggi infine « l'artista ha scoperto che il mondo tenta di atrofizzare il suo senso di libertà e che la società è un sistema di norme repressive che contengono ed arginano gli sconfinamenti ed i tentativi di rottura »; dunque l'esito possibile non può essere che questo: « una zona primitiva dove non esiste più orizzontale e verticale, natura e storia, ma un paesaggio di segni,



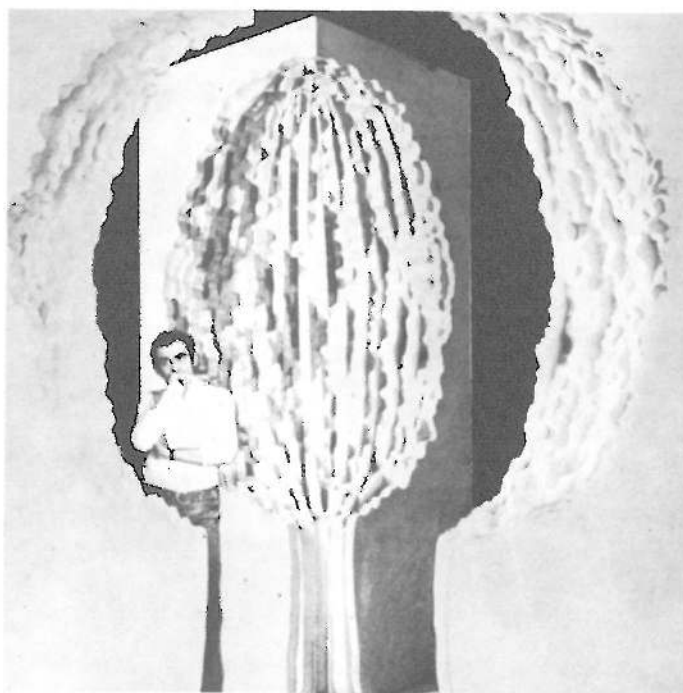
Tano Festa: *Gli amici del cuore.*



Piero Manzoni: *Bianco.*



Paolo Scheggi: *Della geometria.*



Gino Marotta: *Misura naturale cava.*

dove il segno è la presenza e la presenza è il rituale di una comunità concentrata che vuole essere percepita dall'interno, per fondare una nuova maniera di esistere, come campo della rimozione del falso mondo». Se ho ben capito, potrei forse anche condividere questa prospettiva, ove ne fosse garantita la non immediata scadenza in estetismo più che borghese, qualunquistico più che agnostico, ma ove soprattutto non ci fosse offerta nell'atto stesso di consegnarsi candidamente proprio alle regole, ai consumi, alle dimensioni di quel « falso mondo » (che aveva

e ha il suo simbolo nel « salon »), che invece vorrebbe rimuovere. Ancora una volta, insomma, una falsa contestazione finisce integrata prima di una autentica contestazione: inevitabilmente. Così che non vorrei che tutta quell'operazione di arrembaggio ufficiale che questa mostra ha significato (condotta da alcuni che hanno trascinato, o hanno amministrato gli altri: perché l'operazione è stata condotta senza neppure quella sapientissima discrezione della celebrazione-mercificazione del « Nouveau Réalisme » a Milano, qualche settimana fa), non vorrei

dicevo che il risultato ultimo sia una sorta di irresponsabile azione liquidatoria e funebre di una certa tensione d'avanguardia in Italia. Il segno, certo, non sarà tanto facile cancellarlo.

*Gli artisti presenti erano:* Agnetti, Alfano, Alviani, Angeli, Anselmo, Biasi, Boetti, Bonalumi, Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Fabro, Festa, Fioroni, Kounellis, Lo Savio, Mambor, Manzoni, Marotta, Massironi, Mauri, Merz, Paolini, Pascali, Pisani, Pistoletto, Rotella, Scheggi, Tacchi, Uncini e Zorio.

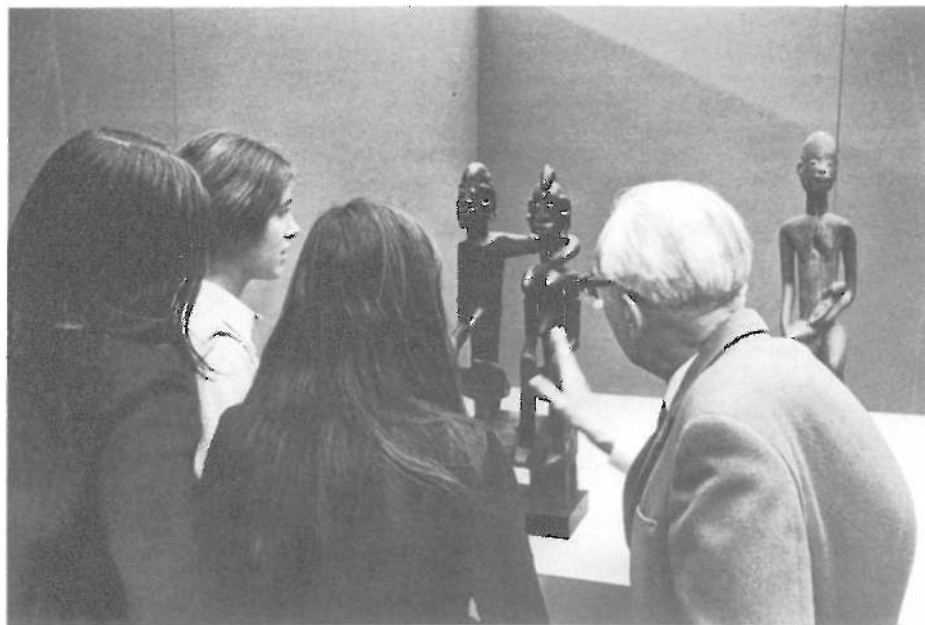
Al Kunsthaus di Zurigo

# Arte africana

di Aldo Tagliaferri

È stata inaugurata al Kunsthaus di Zurigo, nel quadro di una serie di manifestazioni culturali dedicate alle civiltà extra-europee, una eccezionale mostra di arte africana. Nel suo genere, nonostante le ottime mostre allestite a Parigi negli ultimi cinque anni, si tratta di un avvenimento culturale senza precedenti per la ricchezza e la varietà degli oggetti e degli stili che vi figurano, e probabilmente destinato, considerato il numero dei visitatori che sta attirando da tutta l'Europa, a segnare l'inizio di una fase di più diffuso e meditato apprezzamento di opere d'arte il cui studio, iniziato sul piano non meramente etnologico solo nel nostro secolo, si è andato notevolmente approfondendo negli ultimi anni. Seguendo le esigenze metodologiche introdotte dalle più recenti, e sempre più specifiche, monografie dedicate all'arte africana, la mostra si articola in varie sezioni che seguono, in sostanza, l'ormai classico iter critico: dai Dogon del Mali, attraverso le numerose culture della costa guineana, della Nigeria e dell'area congolese, fino alle popolazioni dell'Africa Orientale. Il catalogo, sebbene profusamente illustrato e corredato di un ampio discorso critico-introdotto di Elsy Leuzinger, non rende appieno la grandiosità della manifestazione; forse gli avrebbero giovato un paio di fotografie panoramiche delle sale, dove oggetti e luci sono stati disposti in modo impeccabile.

Se la varietà degli stili rappresentati è stata resa possibile dalla collaborazione di uno stuolo di collezionisti privati e di musei di tutto il mondo (compresi il museo dell'IFAN di Dakar, e quello di Lagos, che ha inviato, fra l'altro, alcuni rarissimi e stupendi reperti della cultura di Nok), l'eccellente livello della qualità degli oggetti prescelti testimonia l'impegno col quale ha lavorato, evidentemente per anni, l'équipe che ha collaborato con la Leuzinger. Ci si trova di fronte, insomma, non ad una doccia scozzese come quella, per esempio, cui è stato sottoposto, di recente, il visitatore della Galleria Levi di Milano, dove alcuni oggetti autentici di arte africana e molti di artigianato contemporaneo erano esibiti in equivoca contiguità, bensì a scelte ponderate e attuate da esperti. A Zurigo si possono ammirare amuleti, maschere, feticci, gioielli e molti rari tipi di oggetti, a volte resi addirittura celebri dalle pubblicazioni d'arte (come la statua del Dahomey, interamente in metallo, unica al mondo, proprietà di un esperto parigino), ma altre volte poco noti. Un folto



gruppo di statue Ibo, per esempio, in buona parte provenienti da raccolte private francesi, dimostra con quale vigile attenzione è stato accolto e valutato un tipo di statuaria non ancora abbastanza studiato. La selezione risulta in ogni caso convincente e coerente. Nutriamo dubbi solo sulla anzianità di un pezzo: la terracotta Minianka segnata B9 nel catalogo.

Non sarà il caso di affrontare, qui, gli innumerevoli problemi che pone un'antologia dell'arte africana così ricca di suggestioni, di scoperte e di sfumature. Alcuni rapidi rilievi possono però servire come accenno alla complessità teorica sottesa a tale aperta problematica.

In primo luogo converrà sottolineare che la scultura di Modigliani posta all'entrata della mostra propone, con le dovute cautele, un confronto non ovvio: invece di sbandierare le cosiddette « influenze » esercitate dall'arte africana, poniamo, sulle « Demoiselles » di Picasso, come vuole un superficiale luogo comune, si suggerisce una obliqua relazione, se mai, con alcune sculture di Modigliani (o di Brancusi). Il fatto, storicamente accertato, che l'arte africana sia stata mediata in modo personalissimo da alcuni artisti del primo Novecento non getta in sé molta luce sul fascino esercitato dalla sua sintassi plastica ai giorni nostri; d'altra parte, altrettanto ingenua risulta l'insistenza con la quale alcuni esigono che venga messa in chiaro soprattutto la funzionalità originaria degli oggetti creati dai popoli pri-

mitivi. Un'impostazione acuta del problema si trova, come è noto, negli scritti di Lévi-Strauss, dove da una parte si mette in rilievo l'indissolubile intreccio fra funzione pratico-sociale ed esito estetico, mentre dall'altra si concede che la contingenza dell'esecuzione (cioè il tipo di accidentalità inerte alla lavorazione manuale di una certa materia) mantiene, presso i primitivi, un'importanza superiore a quella che le è stata attribuita dalla tradizione accademica occidentale. Il paradosso col quale bisogna fare i conti può essere così formulato: le sculture africane, pur provenendo da un contesto sociale e culturale ristretto e canonizzato (il mondo delle cosiddette società « fredde »), sono in grado di introdurre nel nostro cosmo estetico, apparentemente più libero e in realtà al contempo più caotico e irrigidito dalle istituzioni accademiche, esiti estetici di sorprendente ricchezza. Che le nostalgie strutturaliste per il mondo che ha creato le arti primitive si fondino sopra una visione conservatrice e immobilistica della prospettiva sociale, è un discorso da farsi in altra sede. Le sculture ora in mostra a Zurigo sollecitano attenzione non per un ipotetico linguaggio dell'arte, né verso lo spettacolo della « natura africana », spirituale o materiale: esse costituiscono una realtà che, rifiutando ogni preconcetta idea del linguaggio artistico, si situa al di fuori dei codici di lettura convenzionali assumendo, nella nostra prospettiva, i ruoli di codice e di messaggio.

Allo Stedelijk di Amsterdam

# Poesia concreta?

di Basilio Reale

Un punto interrogativo svetta stranamente nel titolo di questa mostra che di fatto è una rassegna storica di poesia concreta, senza punti interrogativi.

Se per poesia concreta intendiamo quel movimento di poesia ottico-tipografica che a vent'anni dalla nascita è da considerarsi concluso, l'interrogativo non può neppure voler sottintendere una ipoteca concreta sul futuro della poesia, visiva o non. E allora? La spiegazione dobbiamo andarcela a cercare dietro le quinte della mostra, messi sull'avviso da quel fugace accenno del catalogo: «Durante le stimolanti discussioni con Paul de Vree, Hansjörg Mayer, Bob Cobbing e Reinhard Döhl la struttura e il titolo della mostra, sotto il fuoco delle critiche, sono state sottoposte a continue modifiche».

Alla fine di tante polemiche è prevalsa dunque l'etichetta di «poesia concreta», come era giusto, ma il punto interrogativo ha presumibilmente facilitato la partecipazione di un gruppo di poeti visivi francesi e italiani i quali di concretismo non vogliono sentir parlare. (Li incontreremo nella sezione suggestivamente chiamata «Open end»).

Del resto, poetiche e polemiche a parte, il nucleo centrale della mostra è riservato ai gruppi di maggiore influenza e alle personalità più interessanti che hanno operato dal '50 al '65, cioè negli anni pieni della poesia concreta. Con la sola eccezione di Carlo Belloli, la cui esperienza ponte, dalle poesie futuriste in ritardo del '44 a quelle proto-concrete del '51, introduce alle opere decisamente concrete dello svizzero Eugen Gomringer e dei brasiliani del gruppo Noigandres, i quali - insieme a Öyvind Fahlström che la battezzò - sono i padri «consapevoli» della poesia concreta.

Belloli non è che l'ultimo anello di una catena di nomi - il Mallarmé di «Un coup de dés», l'Hugo Ball delle poesie onomatopeiche, l'Apollinaire dei «Calligramme», Marinetti, il Morgenstern del «Canto notturno di un pesce», Hausmann - i quali oltre a mettere in crisi la linearità della poesia ci hanno lasciato esempi di poemi puramente visivi. «Per dar forma tipografica a questi elementi componententi», scrive Hausmann a proposito della traduzione visiva del respiro e del suono delle sue poesie sonore, «avevo adoperato caratteri piccoli e grandi, più sottili e più grossi perché somigliassero a una scrittura musicale. Nacque così la poesia ottico-fonetica. Questa rappresenta, insieme alla poesia fonetica, il primo passo verso una poesia

so  
nasce  
morre nasce  
morre nasce morre  
renasce remorre renasce  
remorre renasce  
remorre  
re  
ro  
desnasce  
desmorre desnasce  
desmorre desnasce desmorre  
nascemorrenasce  
morrenasce  
morre  
so

Haroldo de Campos: *Se nasce*, 1958.

Decio Pignatari: *Beba coca cola*, 1957.

beba coca cola  
babe cola  
beba coca  
babe cola caco  
caco  
cola  
cloaca

astratta assolutamente indipendente dall'oggetto».

Siamo già dunque alla poesia concreta, o meglio sulla linea di partenza della poesia concreta che a distanza di trent'anni sulla spinta di Max Bill e sull'esempio dell'arte concreta, scatterà dalla Svizzera al Brasile, alla Cecoslovacchia, al Giappone, ecc., con lo slancio della libertà dalle preoccupazioni contenutistiche e dell'orgoglio di porsi come realtà in sé (nelle opere concrete le parole non hanno legami sintattici; spesso sono smembrate in sillabe e proiettate nello spazio a formare strutture dinamiche che si prestano a pluralità di lettura).

Un invito irresistibile per tanti grafici, che a tutte le latitudini hanno avuto improvvisamente modo di guadagnarsi una aureola artistica; ma anche un'avventura eccitante per quanti hanno saputo creare - ricorrendo alle tecniche di composizione più varie ma sempre improntate a un gelido rigorismo matematico - strutture « spazio-temporali » di una nuova potenzialità semantica. È con le opere di questi ultimi, di Eugen Gomringer, Azaredo, Augusto e Haroldo de Campos, Grunewald, Pignatari, Hamilton Finlay, Heissenbüttel, Franz Mon, Kolár, Novák in cui l'importanza del testo rimane primaria, che la poesia concreta riesce a guadagnarsi una propria identità rispetto all'arte concreta.

Ed eccoci all'« Open end », con un bel salto che ci libera di tanti epigoni (tutti



Klaus Burckhardt: *Colonna*, 1970.

gli italiani, da Lora Totino a Franco Verdi; mentre si cercherebbero inutilmente Balestrini, il cui contributo alla poesia concreta non si discute, e il francese Isidoro Isou, caposcuola del « lettrismo »). È questa la sezione dove troviamo, come ho già accennato, oltre a esempi di poesia concreta dopo il '65, alcuni poeti italiani (Isgrò, Martini, Muccini, Perfetti, Saren-

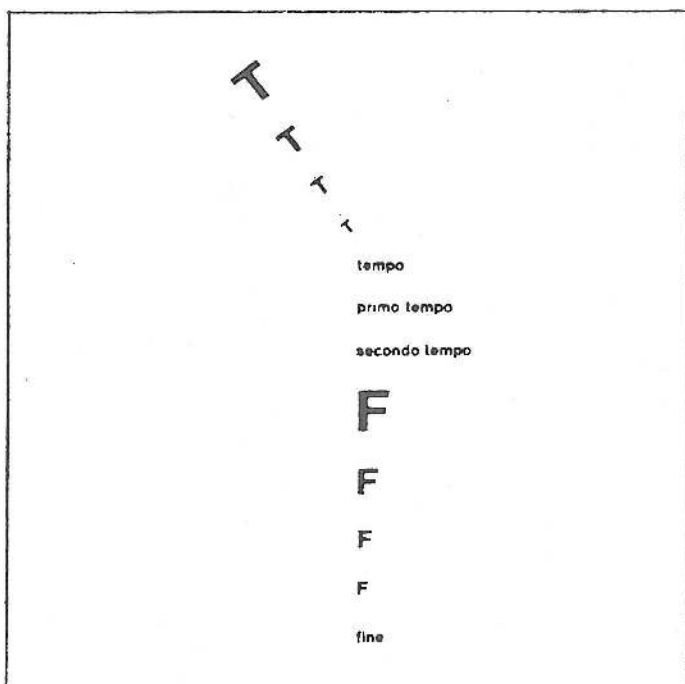
co) che operano su presupposti teorici distanti dal concretismo. Le loro opere testimoniano più chiaramente di un divenire dell'arte che supera la barriera dei generi, anche se, anzi proprio perché dalla coesistenza di segni verbali e iconici, sullo stesso piano, prende sempre più fisionomia un genere « altro » (si consideri soprattutto il lavoro di Isgrò) in cui la parola ha perso tutti gli antichi privilegi eccetto quello di assolvere con gli altri segni a una *funzione comunicativa*.

Suggestioni pop e polemiche antiletterarie (antinovecentesche) sono all'origine di questo movimento che, nato in Italia intorno al '65, finora ci ha forse offerto più spesso sollecitazioni intellettuali che emozioni estetiche.

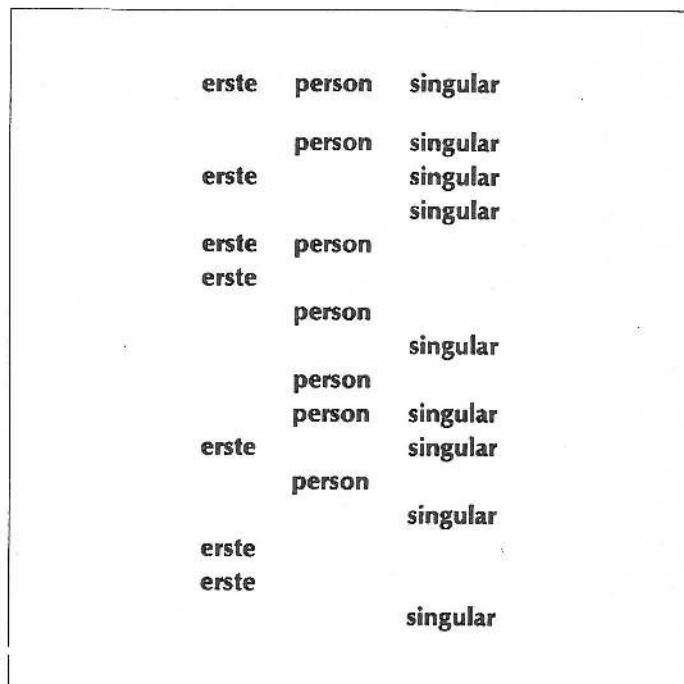
Questa volta non è la poesia ad andare dietro alla pittura, alle arti plastiche e alla musica: i poeti visivi sono insieme agli altri operatori estetici coautori di una ricerca più libera, e forse non sarà impossibile documentare in altra occasione come dal loro lavoro siano venuti stimoli per certe operazioni estetiche oggi di punta.

Il « finale aperto » di Amsterdam non ci permette verifiche di questo tipo. La sezione sembra infatti risentire di una strana fretta organizzativa che oltre a non fare sempre giustizia ai presenti, ignora personalità vivaci come Vaccari o importanti come Pignotti, al quale dobbiamo, fra l'altro, la prima antologia italiana di poesia visiva.

Carlo Belloli: *Tempo*, 1948.



Helmut Heissenbüttel: *Erste person singular*, 1967.



Segnalazioni

# Mario Pecoraino

di Vittorio Fagone

È molto probabile che l'inconsueto volume fotografico dedicato a una delle «famiglie» della scultura italiana più attive e meno ricordate, quella tardobarocca di Palermo, che sta per essere pubblicato a Palermo da Mario Pecoraino sorprenderà gli stessi specialisti. Ma a noi interessa indicarne il *sensu* singolare: l'identificazione di una cultura plastica continua, affondata nella socialità di una città, regale e provinciale allo stesso tempo, delle interrelazioni di un « mestiere » praticato per generazioni e da intere famiglie come necessità di vita; l'esaltazione dei suoi moduli strutturali essenziali, antiretorici; dei campi di orientamento come slarghi attivi di una plastica vitale, aperta, rigorosa. Pecoraino ha lavorato a questo libro per lunghi anni e vi ha impegnato le motivazioni del suo lavoro di scultore; da quella tradizione non si sente disgiunto, da quella stessa « ironia » muove una sua ricerca fruttuosa e strenuamente determinata. Probabilmente, in una misura inconsapevole, egli vi ha anche difeso una condizione di creativa autenticità come riscatto da un limite geografico-culturale di isolamento.

Un libro per immagini che costituisce - per certe letture strutturali - una dichiarazione di poetica, un « materiale » di riflessione fatto pubblico. Verso quale pubblico?

Siamo stati i soli a segnalare, insieme a Nello Ponente, la vitalità e l'interesse dell'operazione che Pecoraino oggi conduce; il percorso del suo lavoro *confinato* al giro delle mostre di Palermo dalla spe-  
reazione in cui vive la realtà artistica

italiana - che considera centri di proposta solo le grandi città - così le apparizioni alle Quadriennali romane, le perspicaci ma sporadiche acquisizioni di qualche museo ne lasciano sì può dire inedito un complessivo profilo.

Pecoraino oggi realizza delle sculture di legno multistrato che hanno una fisicità allusiva e strutturata; oggetti che dichiarano una presenza plastica incidente, aperta secondo dinamismi, tensioni, avvita-  
menti, ma che anche suggeriscono una spazialità immaginativa vitalmente pre-  
caria.

« Ruote », « spirali », « zone » sono oggetti e luoghi dove lo spazio è moltiplicato per ristabilire un campo all'immagine; proteso verso un'apparente bidimensionalità ottica, ogni oggetto è spostato da un'apparenza statica a un momento di difficile dilatato equilibrio. Pecoraino si muove da oltre dieci anni in una direzione di ricerca che, nel tempo, si è fatta efficace e dichiarata: spogliare un'immagine plastica da ogni « apparenza » esterna per metterne a nudo e analizzarne le ragioni che ne determinano una « presenza » dinamizzata nello spazio. Spazio non vuoto, non *fisico* ma potenziato e slargato in senso ottico dalla determinazione di una zona o di zone generative, e che la tangenzialità, l'opposizione e il bilanciamento di diversi momenti rende acuto ed attivo. Da una simile angolazione di lettura la preposizione pascaliana « *figure porte presence et absence* » può essere letta come una suggestione vantaggiosa di lettura per il lavoro di Pecoraino anche se è forse più utile invertirne il senso; essa può anche valere quando si pensi alla consonanza barocca dell'operazione dell'artista: quel giocare con insistito accanimento sulla superficie degli oggetti per uno svolgimento nel piano di ogni volume.

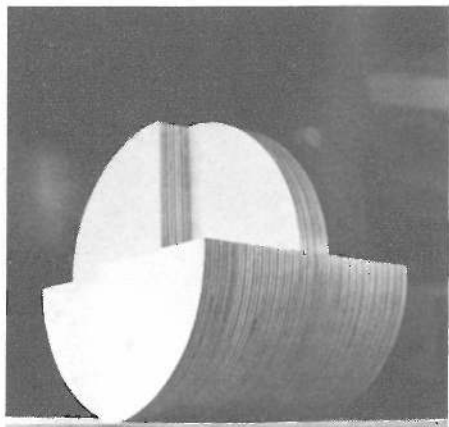
Questa singolare formatività di un'immagine continua è affrontata sollecitando gli istanti critici di un tempo plurimo ma è l'oggetto, come abbiamo già notato, che

determina di per sé sintomaticità, presenza e campo (in questo senso è orientata la progressiva dinamizzazione del mezzo-oggetto) attraverso lo sviluppo di chiuse conformazioni costruttive nelle quali non è tanto il ritmo, una condizione di allineamento, il traguardo di una operatività dichiarata e esplicita, ma lo stabilimento di un ordine mentale, di una spazialità di cui, oltre ogni estasi astratta, sia possibile estendere le dimensioni, come per un'omotetia matematica, esaltando tensioni e relazioni interne.

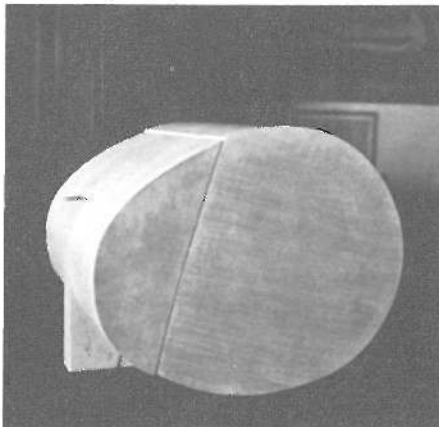
Il lavoro grafico di Pecoraino rende ancora più chiara la linea di costituzione e l'orizzonte di una tale ricerca. Il colore è usato per superfici neutre e accentua la bidimensionalità del piano, sezionato e sviluppato secondo una larga intenzionalità costruttiva « aldilà di sfondamenti illusionistici, quadraturismi prospettici - come nota Ponente - intervenendo in una *zona* e sfruttandola in tutte le sue possibilità ottiche e psicologiche ». Consistenza dell'oggetto e attivazione di uno spazio non chiuso, generazione di un campo temporale di tensioni continue e non ritmate sono costanti ben individuabili di una ricerca che si pone con singolare e riflessiva autonomia tra quelle più vive compiute oggi da giovani scultori in Italia. Da una condizione isolata Pecoraino legge criticamente le avanguardie costruttiviste premendo sulle interpretazioni di una struttura del « tempo barocco » di cui cerca di recuperare l'ironica, illuminata, curva geometria.

Mario Pecoraino è nato nel 1930 a Palermo, dove ha compiuto gli studi e dove insegna « Plastica » all'Istituto Statale d'Arte. Ha tenuto la prima « personale » nel '54 alla Galleria Flaccovio di Palermo, poi, ad eccezione di una alla Galleria L'Arco di Maccarata, ne ha avute solo nella sua città. Ha partecipato alla 7ª e 8ª « Quadriennale » di Roma, alla « Mostra del Mezzogiorno » a Roma, a « L'arte contro la mafia » a Palermo e alla « Mostra Mercato dell'arte contemporanea » a Firenze.

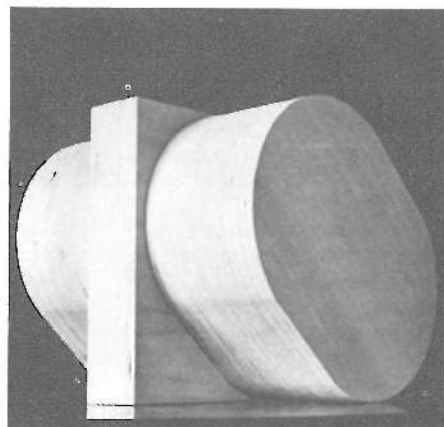
Mario Pecoraino: *Ruota*, 1968.



Mario Pecoraino: *Ovale dissociato*, 1968.



Mario Pecoraino: *Ovale*, 1970.



# Il Re Lear di Mario Ricci

di Franco Quadri

Le scenografie sono elementi mobili alla portata dell'attore, che le sposta, le compone, le smonta, le trasforma nel corso dell'azione; mentre dall'esterno vi si innestano mutamenti di luce e proiezioni, rinnovando creativamente le prospettive. L'attore è un altro oggetto scenico: solitamente non usa la parola, perché le voci giungono da registrazioni, miste a suoni, musiche, rumori; e non pretende neppure di recitare, cambia semplicemente posto lungo la scena, perlopiù silenziosamente, con brevi movimenti impercettibili, suggerendo allo spettatore la sensazione di un moltiplicarsi infinitesimale di prolungati istanti fermi, tal da produrre un'azione estenuante.

Lo spettacolo di Mario Ricci è infatti centrato sulle complessità del rapporto tempo-spazio. Qualche recensore troppo tradizionale gli nega la qualifica di « teatrale »: in effetti si tratta di una ricerca che più che alla routine casalinga dei teatranti si apparenta davvicino alle esperienze di molti artisti; e come queste ha come primo oggetto un'indagine sul mezzo di espressione utilizzato; anche se, come spesso in arte, su un piano ludico. Il soggetto, che dà titolo allo spettacolo, è quasi sempre di carattere letterario: un romanzo, una commedia, uno scrittore, di cui si tendono a evocare non dei dati o delle opere nei loro particolari, ma delle atmosfere, delle sensazioni, dei richiami di attualità. Alla estenuazione dei movimenti si accompagna la ripetitività, fino a produrre effetti provocatori o di noia, che fino a un recentissimo passato costituivano una costante del teatro di Mario Ricci: basta citare l'esemplare *Edgar Allan Poe*, in cui un attore, fisso al pubblico al centro della scena, faceva rimbalzare una palla per terra inesorabilmente per centinaia di volte, per più di 10 minuti.

Nel nuovo spettacolo di Ricci, *Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare*, l'elemento provocatorio scompare. Il regista si trastulla col bello; per la prima volta propone al pubblico un prodotto *consumabile*, con concessioni illustrative fino al decorativismo. Ma l'uso del bello in dosi eccessive offre possibilità di sottolineature parodistico-critiche, con funzione ironica.

L'opera shakespeariana che offre il pretesto per lo spettacolo, è stata sezionata in tre principali movimenti emozionali, che trovano sviluppo in ampie scene successive o nella sovrapposizione dei diversi portati nella stessa scena: un momento mondano, un momento di gioco drammatico, un momento tragico. Nella

parte mondana le insegne e gli scudi fregiati dei cavalieri sono utilizzati come elemento decorativo, per la presentazione degli interpreti; si costruiscono in pareti visive per ospitare le proiezioni; o addirittura servono per il montaggio di una giostra mobile dei cavalieri volteggianti su finti cavalli. Inaugurazione degli spunti giocosi, che trova un correlato appena *drammatico* nelle successive battaglie e nel gustosissimo rinnovarsi di scontri degli attori a cavallo; e infine un riscontro *tragico* nella scena della tempesta, risolta in un frastuono di suoni registrati su un ironico contrappunto grafico-visivo. Qui ritornano gli stilemi più noti, e più cari, di Mario Ricci: l'iterazione, nel rumore a vista di un'incudine battuta da tre attori fino alle scintille, e fino all'assordimento; la rarefazione dei movimenti nell'estenuato montaggio, sempre a vista, di un pannello a scomparti con riproduzione di facce e di parti del corpo di Lear; la gratuità del gioco del vano fare e disfare l'immagine del protagonista, facendo scorrere e scambiando tra loro quegli scomparti scorrevoli; la simultaneità, nella riproduzione contemporanea di questa pluralità di scene. Alfine l'immagine di Lear viene incartata e ricalcata a matita dal re stesso, e dagli altri cancellata a colpi di gomma.

Questo gioco sull'immagine prima di tradursi in quest'esemplificazione più cristallina e definitiva, ha una serie di riferimenti nel corso dello spettacolo, che può anche essere letto come una serie inesauribile di cancellature di Lear: dal protagonista che si spoglia del mantello; a lui stesso che gioca coi quadri scorrevoli della sua figura; o che si pone a bersaglio-schermo di un film su di lui proiettato e in cui lui stesso agisce (e alla fine si dissolve); o che manovra in un teatrino, montato al centro della scena maggiore, delle marionette (delle sagome minuziosamente disegnate attaccate a un filo) che riproducono i personaggi della corte di Lear (e quindi degli attori) e agiscono con movimenti sommarî un'intera scena della tragedia, quella *mondana* della spartizione del regno; intere battute di Shakespeare piovono da un altoparlante a accompagnare la scena - peraltro del tutto inintelligibile dalla platea, sia per il ritmo imposto alla dizione, sia per l'irrelevanza della recita delle marionette, sia soprattutto per l'inserirsi tra loro e il pubblico, degli attori *veri* dello spettacolo che li irridono schiamazzando, fino a fargli il verso e a buttarli fuori di scena. È una citazione esemplare della ricchezza di complessi rapporti su cui lo spettacolo

vive. Lo stesso discorso tra due piani di teatro, si riproduce infatti nelle sequenze filmiche, ampliandosi a contrapposizione ambientale; le rincorse dei cavalieri in battaglia sono infatti proiettate su altri cavalieri in battaglia. Così come il riprodursi dell'immagine di Re Lear su diversi piani di grandezza, come attraverso a mediazioni di diverso genere, con l'intervento diretto dell'immagine animata sulle altre, riconduce a un'analisi visiva dell'annullamento del personaggio - anche attraverso la moltiplicazione e la disseminazione dello stesso - non a caso parallela e analoga a quella di molti precedenti esperimenti di Ricci sulla vivisezione e sull'annullamento dell'azione.

L'atto finale dell'immagine cancellata (come quella del personaggio incartato nel finale del precedente *James Joyce*) va aldilà del contesto dello spettacolo; è una simbologia della situazione di chi è condannato a fare per cancellarsi, a far teatro e arte per affermare la distruzione e il superamento del teatro e dell'arte, enunciando quindi *artisticamente* questo concetto; l'espressione drammatica di un dilemma critico.

# Le mostre

Note a cura di: Mirella Bandini, Renzo Beltrame, Flavio Caroli, Tullio Catalano, Gianni Cavazzanini, Elvira Cassa Salvi, Mario Di Cara, Federica Di Castro, Vittorio Fagone, Paolo Farinati, Elda Fezzi, Mario Ghilandi, Guido Giuffrè, Lara Vinca Masini, Luciano Morandini, Aurelio Natali, Renato Righetti, Guido Sartorelli, Franco Sborgi, Pier Luigi Siena, Enzo Spera, Lorenza Trucchi, Francesco Vincitorio.

## Bari

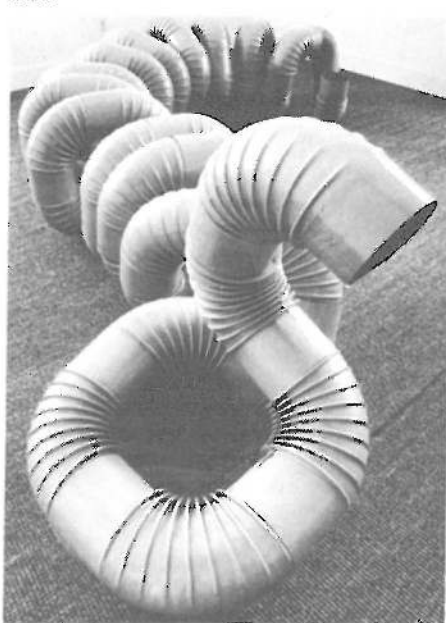
### Conenna, Pansera, Baldassarre

Intervenire, con operazioni programmate, sulla realtà affrontandola nel vivo, nei portati ultimi e più appariscenti dei suoi contrasti, per stimolare proposizioni, giudizi e soluzioni che vanno dalle ironiche alle allusive, tanto nel campo etico quanto in quello più tangibile del rapporto snaturato tra l'uomo ed il suo spazio vitale; questo l'attuale sviluppo delle azioni di *Mimmo Conenna*. È ancora evidente il legame esistente con l'oggetto, nella sua collocazione fisica determinata e come possibilità aperta non solo di riferimento ma anche di transfert e soggettivazione concettuale. Lo spazio, proposto nelle precedenti progettazioni e percorsi spaziali, si fa più aderente ad una realtà che deve essere vissuta per ciò che concretamente è: assemblage di proposte mutevoli di comportamento e di reazioni di sottomissione (da qui la sua denuncia) o di sopraffazione (da qui le sue proposte ironiche) all'ambiente sia fisico che umano. Dalla risposta a queste sollecitazioni — risposta che è sempre organizzata per creare ulteriori sollecitazioni ed aperture — prendono forma quasi tutte le opere riunite per necessità e facilitazione d'incontro nella *Galleria del 'Centro 6'*. Le cinque opere presentate, per facilitazione di lettura, per caratteristiche concettuali di riferimento e di contenuto, possono dividersi in due gruppi. Nel primo gruppo si collocano le due serie di contenitori-percorso (a) d'aria vegeto-minerale, (b) di odore di pino sintetico; una boccia di vetro contenente un'allusiva 'lievificazione' sintesi di deodorante+lievito di birra. Nel secondo gruppo: «calore domestico: funziona solo a 220 volts», su un finissimo parquet, m. 1,50 x 1,50 di spazio agibile, è poggiato uno scaldaletto a cupola funzionante; «rettile addomesticato: sviluppo politico controllato (di un'idea)»; infine un'enorme catena, sempre organizzata come il rettile con vecchi tubi di stufa, lunga 15 metri e spezzata dalla ruggine ad un terzo della sua lunghezza, lì dove termina la leggera doratura della vernice. Nelle opere del primo gruppo Conenna parte da posizioni ironiche e polemiche sottolinean-

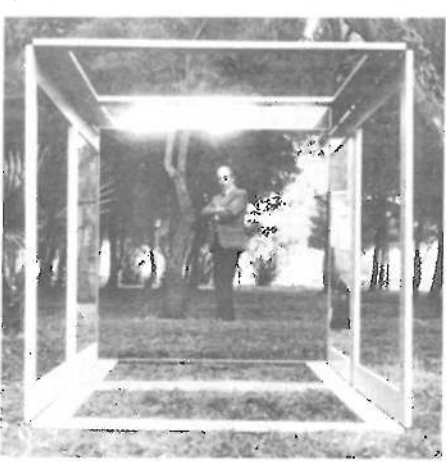
do, con proposizioni assurde e fantastiche, l'attuale situazione di degradazione dell'ambiente vitale. Interessanti, in proposito, le operazioni ed azioni di intervento simbolico sviluppate nei dintorni immediati di Bari, documentate fotograficamente e con i testi degli interventi di un particolare pubblico occasionale insospettabilmente recettivo. Nelle opere del secondo gruppo i riferimenti concettuali di ordine etico, politico e di comportamento si fanno più evidenti senza però diventare didascalici.

Queste ultime azioni di Conenna, pur non potendosi pienamente inserire, per le caratteristiche proprie, nei filoni poveristi e concettualisti, si informano ad essi costantemente per certa coscienza di organizzazione e di intervento e per la volontà, acquisita con buona assimilazione, di distaccarsi da essi per aderire con più concretezza ad un particolare momento del reale. Rimane costante, comunque, anche in questa sua ultima produzione, la ricerca e studio dello spa-

Mimmo Conenna: «*Rettile addomesticato*» 1970.



Umberto Baldassarre: «*Cubo specchiante*» 1970.

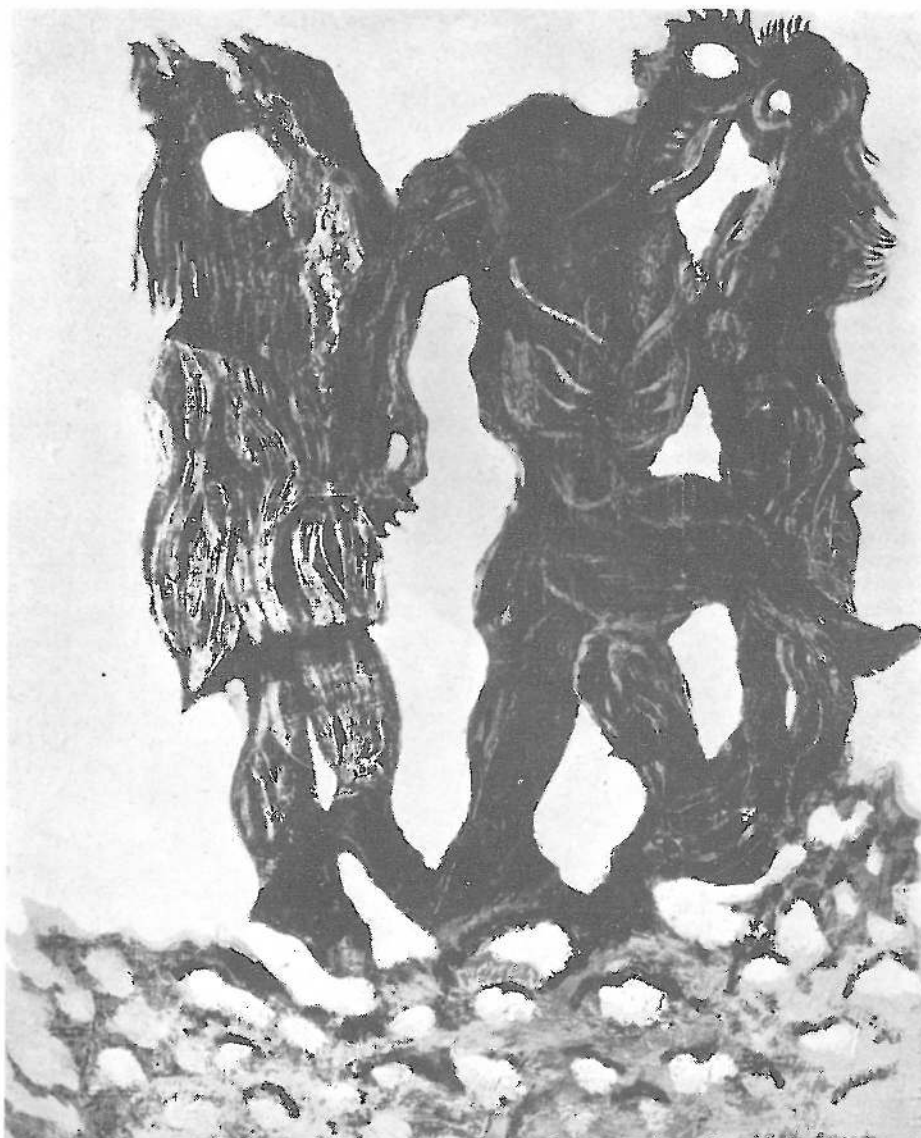


zio divenuto più calzante ad una situazione esistenziale e di denuncia polemica della realizzazione, sempre parziale e a volte avvilente, dell'umano. Le continue proposte e soluzioni possibili o impossibili che derivano dal configurarsi particolare degli attuali risultati di vita concreta sono riferibili ad una particolare proposizione e giustificazione dell'intervento dell'uomo artista, quasi valvola sociale, sull'uomo economico e tecnologico.

Operazioni di apertura e soluzioni di denuncia che vanno dalla ipotizzazione di un nuovo spazio asettico e freddo, derivante dall'inquinamento morale e fisico, alla giustificazione documentata e polemica delle stesse operazioni ed interventi.

L'azione del giovane *Malek Pansera*, presentato a Bari dalla *Galleria del Centro d'Arte*, è imperniata su problemi di spazio, di distribuzioni planimetriche e scanzioni di luce. Denominatore comune tra le bianche planimetrie e le luminose strutture è la ricerca, attraverso la luce, della ricezione di un'ipotetica collocazione volumetrica di spazi consequenziali, mobili, ed interagenti per effetto della mutevole disposizione della sorgente luminosa. Gli effetti che derivano da tali proposte e studi, fissati in intervalli costanti (vedi i parallelepipedi composti di piani ortogonali e paralleli inseriti nella struttura principale), su cui gioca molto la componente «gusto» nella distribuzione di elementi geometrici semplici, sono al limite, pur inserendosi in proposte di possibilità seriale, di un estetismo op e ludico.

La componente ludica è notevole, quasi primaria istanza, nelle opere che *Umberto Baldassarre* espone al *Centro 6*. Il riferimento costante alla realtà in movimento, al di là di ogni possibile organizzazione preconstituita, nelle immagini riflesse dagli specchi che ricoprono ogni pezzo, anzi costituiscono gli stessi lavori, è proposto con evidente interesse ludico fine a se stesso più che costruttivamente optical. Le composizioni, che risultano in verità leggermente fredde e statiche sono recuperate ad un livello di pura ricerca espositiva, di notevole pulizia formale e di ricercata quanto piena esigenza di fare ancora dell'estetismo. Ne è esempio la giustificazione proposta del segno colorato e alternato applicato sulle facce speculari degli altissimi prismi a base triangolare: quasi fantastici menhir, simbolo mistico-sessuale di una epoca fredda su cui le immagini e l'orma del mondo sfuggono senza lasciar traccia? Interessante, se pur non nuova, la trave sezionata cromaticamente in intervalli bianchi e neri alternati e divisi fisicamente da lamiere speculari circolari. Il discorso che si fa qui più organico anche se è solo intuitivamente imperniato sulla regola degli specchi paralleli, può essere recuperato e divenire in-



Max Ernst: « Jeune homme traversant une rivière » 1927.

teressante con l'apporto esterno di un procedimento discorsivo di tipo analitico matematico.

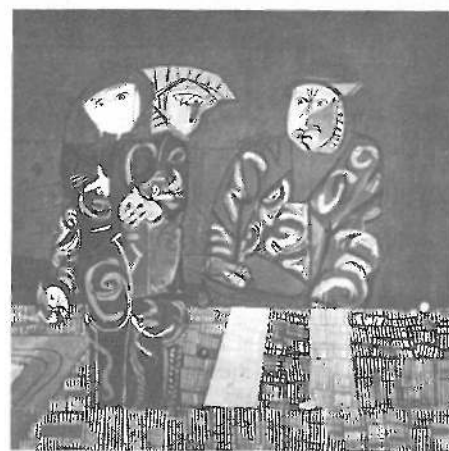
E. S.

## Bologna

Max Ernst, Raccagni, Maccari, Soskic, Ortega.

A Bologna la stagione è ricca: dopo Fattori, Moreni, Vallotton, Bertelli, Fasce — per dire solo delle gallerie private — ecco Max Ernst alla *Dé Foscari*. È da supporre uno sforzo organizzativo davvero ragguardevole: quaranta opere di diversa provenienza e di qualità globalmente alta, talora altissima; a documentare mezzo secolo, poco meno, della pittura dell'artista: da una « Luna sul mare » del '22 a un paio di tele dello scorso anno. Un panorama, è quasi ovvio dire, ben vasto e movimentato,

ché Ernst è una delle fantasie più fertili, in certo modo anche prensili, del nostro secolo, senz'essere dispersivo o contraddittorio; ma v'è chi è grande per ansia, magari per genio, di sperimentare, e gioca tutto da capo, volta a volta, su un'ipotesi essenzialmente formale; Max Ernst è grande per una coerenza di base, per aver captato con intelligenza, in tanti anni di storia figurativa, gli stimoli più disparati, ma per ridurli, filtrati, alla propria misura fantastica, ricchissima, ma sostanzialmente univoca. E intanto un nucleo organico di vera, quasi assoluta originalità, nell'opera dell'artista e in questa mostra, esiste e va precisato anzitutto: sono i « frottages » inquietanti intorno al '35, qui « Max Ernst in the wilderness » 1937, Senza titolo 1937, « Barbaros sortant de la ville » 1935. La tecnica del frottage è nota, quella nascita quasi causale dell'immagine, ma da Ernst controllata, in verità, a un certo grado di maturazione, e come ingabbiata in una precisa struttura for-



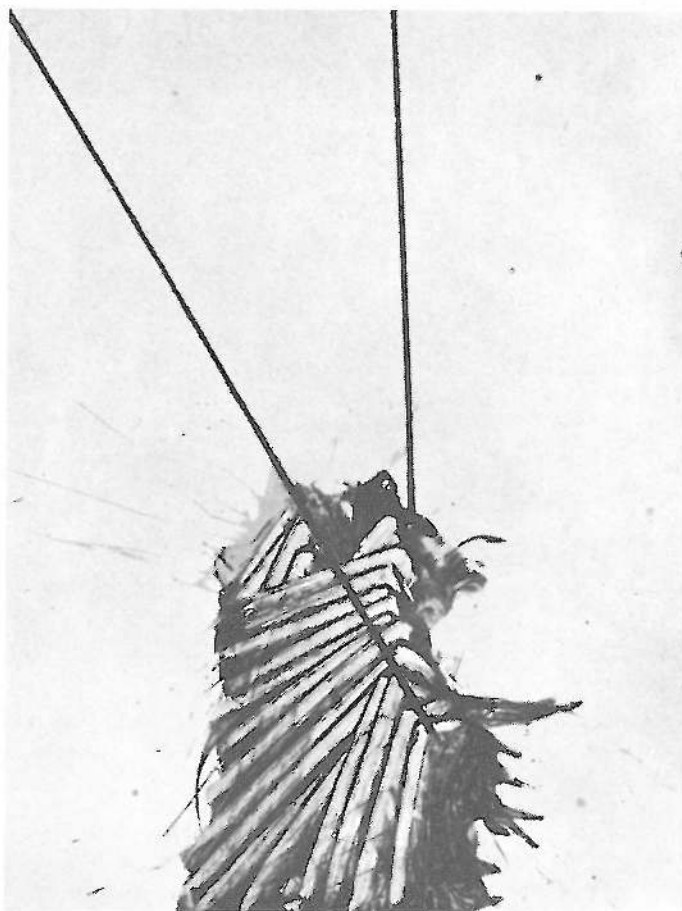
José Ortega: « Le stagioni » 1968.

male. In « Max Ernst in the wilderness » lo spazio è ad esempio lungo e rigoroso, dalla boscaglia intricata nei primi piani — ma tirata lucidamente in prospettiva, mediata insomma, figurativamente, da un preciso filtro mentale — alle stratificazioni tettoniche dello sfondo; e la stessa figura che emerge ha una configurazione spaziale esatta per via di geometria e di chiaroscuro. Che Ernst abbia studiato il Quattrocento italiano è certo, e sicuramente provato da dipinti più tardi: ma già a queste date è evidente l'amore per i grandi tedeschi del Cinquecento, per quella sorta di mezza via fra l'impulso visionario e un suo controllo ragionato. Com'è pure indubbio che l'esperienza figurativa che più affascina l'artista in tutto il suo lavoro è quella di Klee, magari travisata con intelligenza. In « Noctambule » 1957 un nitido profilo di testa è come cristallizzato icasticamente al centro dell'immagine: quasi un sogno fermo della fantasia, ma « costruito » figurativamente con quei molti passaggi formali senza intendere i quali la « favola » di Klee sarebbe ben decurtata; ed è appunto il filtro mentale di Ernst a imporli, come un freno ragionato — formale — agli impulsi del subconscio. In « Rayon de soleil et terre » 1935 la luce è scomposta in contigue bande di colore, che è un suggerimento evidente del lavoro analitico del Bauhaus gropusiano; come pure un « Le silence à travers les ages » 1968, sospeso e concentrato, risente di esperienze purosensibilistiche « op », movimentando percettivamente il campo visivo dell'osservatore. Ma in « The clouds went on strike » 1962 una cupa massa verde, quasi un albero notturno o un'alga profonda, si enuclea invece elementarmente sulla tela, come in un Wols inorganico, emerso alla fantasia nel gelo dell'ombra.

Tempo di Natale. E buon per tutti che non ci si fermi alla solita mostra di grafica. La *Duemila*, ad esempio, insieme ai cuscini di *Graziella*, espone gioielli di *Andrea Raccagni*: stupendi. Vi è immutato quel senso della materia, « longo-



Robert Carroll: « Stanza ».  
Emilio Scanavino: « Dipinto ».



bardo» come dice Arcangeli in presentazione, di tutto il lavoro dell'artista.

Un'altra bella mostra è quella della *Loggia* con quadri recenti e grafica di *Mino Maccari*. Il solito sorriso graffiante e sarcastico, ma senz'invecchiare, l'espressionismo amato e divertito di sempre.

Le novità alla *Carbonesi*: espone *Ilija Soskic*, iugoslavo vivente a Bologna. Vecchie sculture in legno grezzo barbaro espressionistiche e ammassi recenti di cianfrusaglie d'ogni genere, come per un lavoro che non comincia. L'idea dell'estraneità caotica del reale e dell'attesa aperta ad ogni possibilità dell'intervento dell'artista è buona, se pure non nuovissima. Ma questo è un caos un pò lezioso, come una boutique al sabato sera.

Alla *Forni José Ortega*, un catalano amico di Picasso, e si vede.

Il senso del lavoro nei campi riarsi e affocati è tuttavia piuttosto toccante. Ma è un pò un pastiche: la materia è tapiesiana, lo spazio miroiano.

F. C.

## Bolzano

Carroll, Baj,  
Scanavino, Radicioni.

Alla *Galleria Goethe* mostra di *Robert Carroll* trasferita qui dalla « 32 » di Mi-

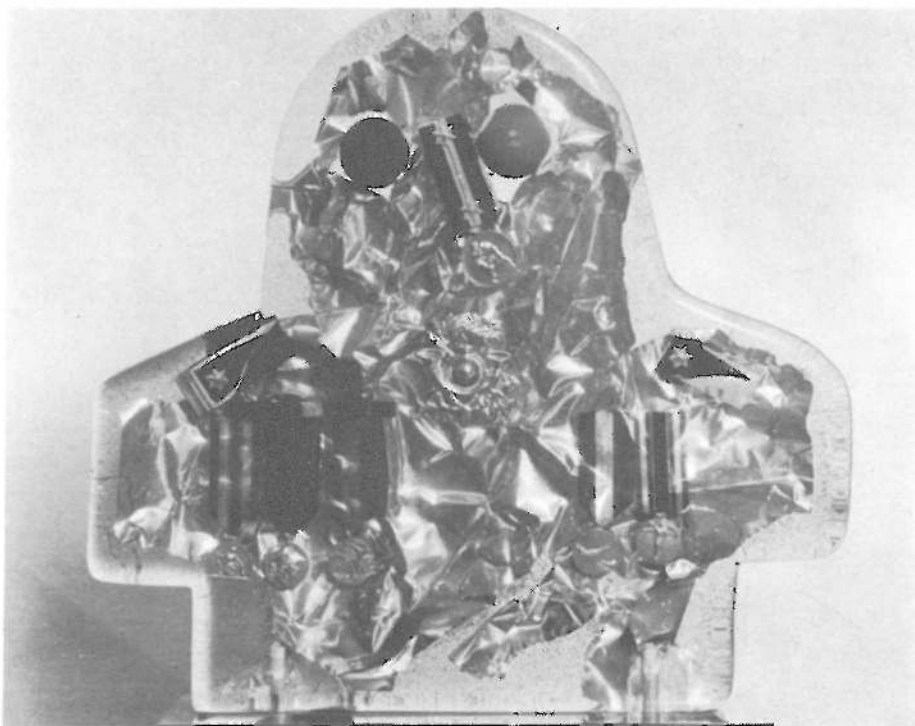
lano. Il visitatore cerca di trovare la chiave d'accesso a questi interni americani, alle stanze ed alle prospettive da incubo, per la comprensione di un mondo fatto di cose ben precise, dalle relazioni condizionanti con l'ambiente che le contiene e che determinano nel suo aspetto visionario. Tale chiave probabilmente è la verifica, sia della stupefazione dell'uomo di fronte alla società contemporanea che della sua alienazione e del suo conseguente rifiutarsi ad essa con l'indifferenza per qualsiasi accadimento e per le continue mutazioni alle quali rimane estraneo, chiuso in sé stesso, contestando con la partecipazione passiva, negandosi alla realtà con la presenza assente della propria immagine umana. Tale discorso è condotto con una pittura violenta, in maniera concitata, con materia acra e stridente, squilibrata e son tuosa. La mostra è presentata da Mario De Micheli che la introduce con questi versi di Auden: « È come / se avessimo lasciato la casa per impostare una lettera / cinque minuti prima e durante quel tempo la stanza di soggiorno / avesse cambiato di posto... / E come se, / svegliandoci all'improvviso, ci trovassimo distesi supini / sul pavimento, guardando la nostra ombra / stirarsi sonnacchiosa alla finestra... / Intendo dire / che sebbene vi sia una persona di cui sappiamo tutto / e che porta il nostro nome e che ama sé stessa come prima, / quella persona è diventata una cosa fittizia ».

Alla *Galleria 3 Bi* mostra di grafica e

multipli di *Enrico Baj*, occasione d'incontro con una notevole parte del suo repertorio di imagerie. Dalle figure farsesche, ma ad un tempo tragiche e grottesche, dei « generali » felloni gonfi di orgoglio, a quelle infantili dei « marziani » costruiti con gli elementi del « meccanico », dagli assemblage di passamanerie alla magicità dei più recenti personaggi allusivi, ancora sorprendenti ed ironici ma non più, certamente, iconoclastici.

*Emilio Scanavino* espone allo *Studio Tre Bi* presentato in catalogo dai galleristi: pittori-mercanti ora anche poeti. Appunto, dal loro poema introduttivo veniamo a sapere che... Scanavino è un uomo, un uomo, un uomo... e come una cagna gli sia morta avvelenata, mentre l'altra si è potuta salvare ed ora sta meglio anche se ha perso tutto il pelo. Certo Scanavino il « pelo » non lo ha perso e neppure il « vizio » di tirare fili, di rotolare e srotolare gomitoli, in ritmici rapporti di segno e colore, di una tautologia formale che pur nella proposta e nella verifica dell'indagine compositiva e delle possibilità figurali ad essa connesse, rimane sempre di relativa e scarsa attualità ed attendibilità nella sua soddisfatta e compiaciuta accademia.

Mostra alla *Galleria Goethe* di incisioni, acqueforti, litografie, disegni, tempere ed olii, tratti dal magazzino, con alcuni pezzi buoni, anzi ottimi. Esposizione natalizia, proposta per un regalo « qualifi-



Enrico Baj: « *Generale* » 1968.

Giuseppe Gallizioli: « *Mano con trofeo* » 1970.



cante»: l'arte, articolo di mercato, prodotto di consumo, è offerta a piccoli e grandi borghesi come affare, come un « interessante bene-rifugio » per quei quattrini che proprio non sanno dove o come mettere al « riparo » sottraendoli al fisco dopo averli sottratti alla loro giusta destinazione.

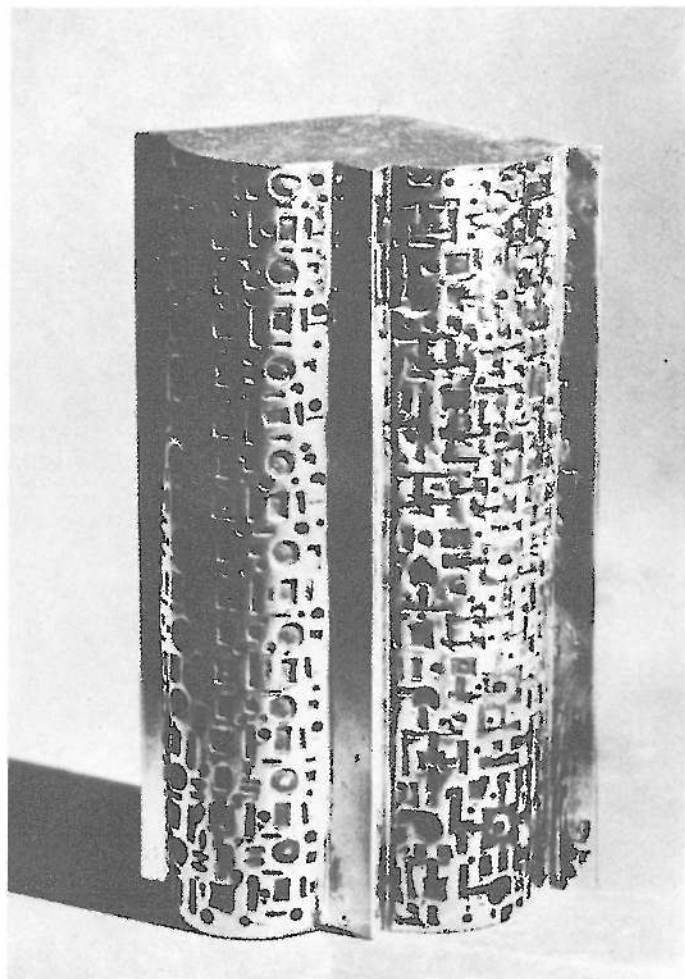
Il Circolo Artistico di Ortisei ha allestito alla *Casa d'Ert* una mostra di *Massimo Radicioni*, che espone le immagini dei « Campi di Manassas ». Tavole che raffigurano la fantastica « storia dei cavalieri spintisi oltre la terra dei leoni ». *Sergio Dangelo* ha presentato il suo libro-oggetto « *El dort* » ed intrattenuto i presenti con una conferenza sui « momenti » dell'arte moderna.

P. L. S.

## Brescia

### Giuseppe Gallizioli

Non è fuor di luogo porre *Gallizioli* (*Galleria S. Michele*) tra le personalità singolari dell'attuale panorama pittorico. Del resto, in modi e forme diversi, la critica ha ormai più volte registrato l'emergenza di questa limpida voce poetica in mezzo al coro multiforme e discordante di un momento artistico segnato dalle stigmate di una profonda crisi di civiltà. Ma è sintomatico che a definirne la fisionomia si sia dovuto ricorrere più a distinzioni, ad « anomalie », ad approssimazioni per contrapposti che a una classificazione in una o nell'altra delle tante correnti contemporanee. E ciò è la miglior pietra di paragone della sua autenticità. Fantastico ma non onirico né surreale; lirico ma non intimista; oggettuale ma in un suo modo particolarissimo, non certo secondo la *pop* del consumismo; naturalistico ma in forma modernissima, antiidillica, frantumata da un'invasione, da un'intersecazione di immagini tecnologiche; raffinatissimo e prezioso, ma non decadente; drammatico, ma non pessimista né tanto meno distruttivo; lucido, analitico ma non cerebrale, non intellettualistico. Sorretta da un aereo slancio, la fantasia di *Gallizioli* non allenta mai, nel suo volo attraverso gli spazi, il contatto — e un contatto critico, ironico, chiaroveggente — con la realtà più quotidiana, con la storia vera e lacerata dei nostri anni. L'opera del giovane artista bresciano si pone così tra le testimonianze più sincere. Una testimonianza puntuale, attiva, e persino profetica, tanto da aver anticipato di molti anni, con singolare intuito, una delle più felici sequenze del cinema recente più avanzato: quella finale esplosione, seguita da una variopinta danza di frammenti, di brandelli che in « *Zabriskie Point* » di *Antonioni* celebra la catartica nemesi, il crollo, la caduta nel nulla di un intero mondo, di una civiltà in-



Lino Tinè: « Città verticale » 1970.

Luigi Dragoni: « L'ombra » 1970.

tera. Ma, una volta ancora, bisogna precisare e distinguere, perché in Gallizioli tutto è meno irrazionale e nichilistico; e anche meno estetizzante, sia pur in un preziosismo formale d'alto livello. Non sono cenci laceri i suoi, a volteggiare nel vuoto prima di esser distrutti per sempre dal fuoco purificatore. I suoi sono piccoli oggetti reali, duri e compatti; lucenti oggetti industriali e meccanici mescolati — con originalità inedita — ad umili oggetti d'uso domestico e campestre. E il loro volo, la loro caduta è più sotto il segno dell'affermazione che della negazione, sorretta da un atteggiamento positivo di speranza e di fiducia nella possibilità di « nuovi equilibri », di una « riorganizzazione », di una ripresa del dominio umano sulle forze cieche e deterministiche scatenate dal progresso tecnologico. È molto sintomatico che in mezzo al caos brulicante e pur armonioso delle « esplosioni » di Gallizioli si erga la sagoma rasserenante — (e familiare ad un giovane della provincia lombarda) — di arnesi agricoli, di semplici, dimesse cose della vita campagnola: la ciotola, la cesoia, simboli di tutto un mondo, di tutta una grande famiglia povera e indomita. È proprio quel suo mantenersi radicata — attraverso l'evolversi di esperienze e di eventi — in un humus nativo, originario, a garantire all'arte di Gallizioli la sua umana inci-

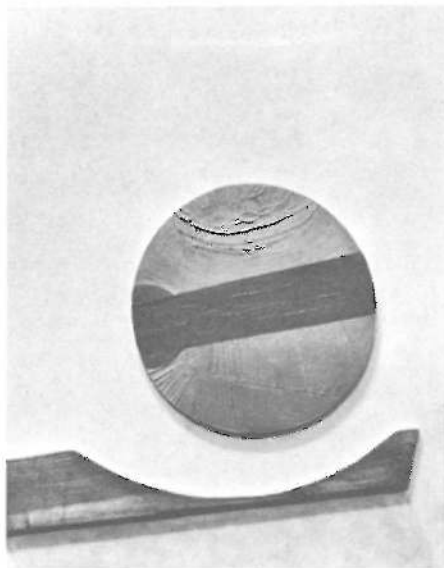
denza e insieme la sua singolarità, la sua indipendenza pur nel timbro attualissimo. Nei quadri più belli, giganteschi dunque, trionfanti, al disopra dei frantumi, dei « cascami » tecnologici, gli emblemi del dominio dell'uomo sulla terra, del suo fecondo legame con l'antica natura. Sono immagini che Gallizioli ha tratto dal suo stesso sangue. Oltre la testimonianza di un limpido ingegno poetico, da questi colori, da queste figure emana un incanto felice, una sorta di incontenibile ilarità canora. Una ilarità tanto più esplosiva in quanto appunto vittoriosa — almeno per un attimo di autentica libertà fantastica — sulla cieca prepotenza degli artifici metallici, sui meccanismi duri, ingrati e stupidi, che alla luce della grazia umana cedono solo quando esplodono, solo quando volano in pezzi come bolle di sapone, o tigri di carta che irretiscono gli uomini in una falsa magia, priva di autentico potere, di vera forza storica e civile. La sottile, aguzza, pungente freccia dell'ironia poetica di Gallizioli fa scoppiare le bolle di sapone, rompe il loro falso incanto, le irride nella loro falsa potenza e le trascina in una caduta straordinariamente allegra e festosa, in una « danza macabra » a rovescio, letificante, nella quale sono i demoni a correre, a rovinare verso l'inferno, mentre dalla buona terra si leva, si alza, come forza

invincibile e vendicatrice, il lungo braccio della verde cesoia, arma al soldo delle potenze benefiche, trofeo dell'umana vittoria. È la felicità di questa vittoria che si fa luce azzurra e tersa: la luce di quei cieli nei quali Gallizioli ha saputo trasformare in motivi di gioia e di respiro vitale gli oggetti dell'incubo e dell'alienazione più aggressiva. Certo quella del poeta è, per se stessa, una vittoria sempre illusoria; e nulla ha mai impedito che intere civiltà andassero in rovina accompagnate dal canto dei poeti. Ma intanto la felicità del canto poetico è una malla che attira e cattura chi guarda, e lo costringe a riconoscere la miseria, lo squallore, la violenza assurda che in quel variopinto, coloratissimo divertimento in realtà si accusa. Come già in altre precedenti tappe della traiettoria artistica di Gallizioli, non conosco altre immagini che, pur venute qua e là di spavento, esprimano con tanta felicità inventiva il tema fin qui solo ossessivo dello scontro tra vecchio e nuovo mondo, tra natura e tecnica, tra uomo e robot.

E. C. S.

## Lino Tinè

Questa mostra alla *Galleria Schreiber* segna per lo scultore *Lino Tinè* un deciso passo avanti verso quel progetto archi-



Armando Tomasi: « *Rilievo* » 1970.

Giacinto Cargnoni: « *Dipinto* » 1969.

Del Franco: « *Colombi* » 1970.

tettonico-urbanistico che, *in nuce*, era già nelle sue terrecotte di un tempo. Quelle terrecotte che, come scrive Vanni Scheiwiller nella presentazione, costituivano il marchio della Magna Grecia dove egli è nato e delle cui misteriose città è rimasto — in fondo — il « poetico topografo ». Le sue attuali sculture, infatti, richiamano subito — persino nei titoli (« piano architettonico futuro », « città a totale penetrazione », « città Max », ecc.) — problemi architettonici urbanistici. E il tessuto cellulare che caratterizza i suoi bronzi ricorda, a prima vista, i piani ippodamei di Mileto, di Olinto, di Priene. Con quel loro fitto reticolo di strade e di isolati, dove l'ortogonalità si sposa, con estrema naturalezza, alla natura del terreno. E questo equilibrio tra progetto e natura, che è sempre stato il nodo dell'urbanistica, non può essere che frutto d'intuizione o, meglio, il risultato di una operazione artistica. Come è noto, un largo filone della scultura contemporanea tende, con insistenza, a progettare ideali città future. E Tiné, in quest'ambito, è senza dubbio uno dei più coerenti e dotati.

Anche per una specie di « utopia possibile » che è sempre ravvisabile nelle sue sculture. Una specie di concretezza che è resa tangibile attraverso la stessa materia da lui usata e che, probabilmente, trae origine da quelle radici che si è detto e che la sua visione conserva forse ancestralmente. Un misto di fantasia e di rigore che ormai si è liberato da qualsiasi archeologismo e che in queste ultime prove viene aprendosi sempre più ad un respiro arioso, come di vela. Qualcosa che, oltre tutto, è già idealmente nei nostri occhi, nel nostro panorama ma che solo un ulteriore salto può portare a reale scala urbanistica. Quello scatto che l'arte appunto postula e di cui queste sculture di Tiné sono un insistente, credibile modello.

F. V.

## Cremona

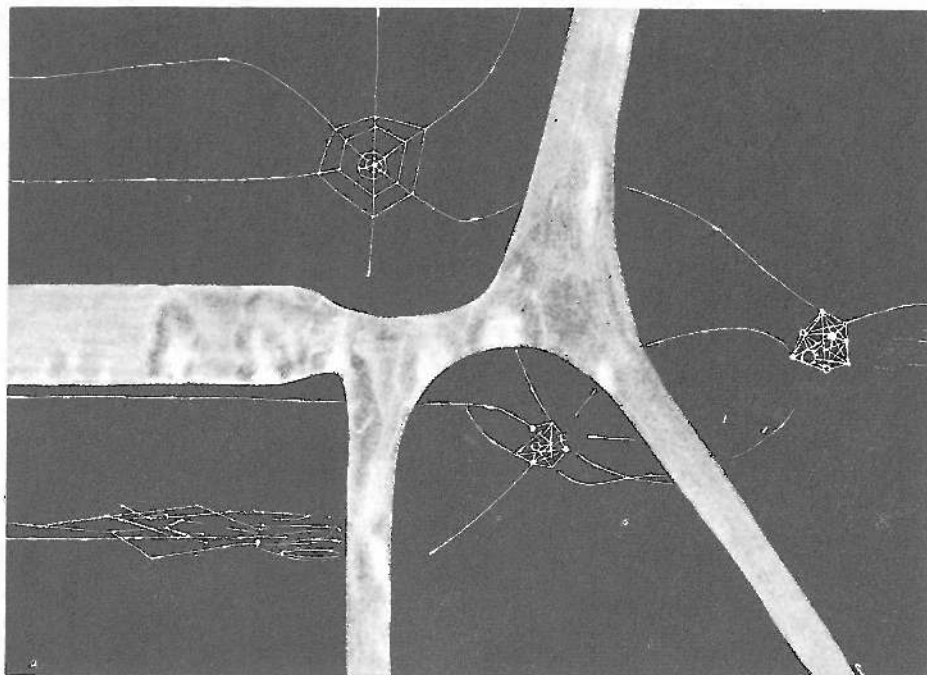
### Dragoni, Tomasi, Cargnoni

Pittura agra e segreta, quella di *Luigi Dragoni*, con le sue radici sensibili tra

natura e immaginazione; e ora tra geometria e organicità. I suoi dipinti recenti esposti al 'Torrazzo' portano altre trame e stratificazioni rispondenti ad echi di stati d'animo. Un tessuto pittorico che si sfalda e smuove, che alona anche le nuove apparizioni ottiche e costruttive, con raggiungimenti di rara intensità. Tra le opere esposte, *L'ombra*, *Argonauta*, *Farfalla d'Oriente*.

Il bresciano *Armando Tomasi* alla *galleria Portici* espone affreschi intesi ad esplorare variabili dimensioni di spazio. Gli elementi geometrici appaiono ormai come punti mobili in un ampio cosmo. L'esperienza non tende a ricalcare periferiche forme astratte, ma si dispone piuttosto a farsi campo di sollecitazioni ad infinitum, aperte a dimensioni inaspettate, fra matericità fluida e spessori di colore-luce.

Ancora alla *Portici* il bresciano *Giacinto Cargnoni* affila, con strumenti grafici acuti, un genere di racconto segnico che registra una materia mondana fuggente, effimera e ironica. È un penetrante linguaggio a ritmo di disegno anima-



Carlo Cioni: «Disegno».

to, ma distinto per fluidità, per acutezza cinetica. Un cosmo di segnali umani, zoomorfi, meccanici, che va in pezzi, e che è intercettato da un sottile magnetismo visivo.

E. F.

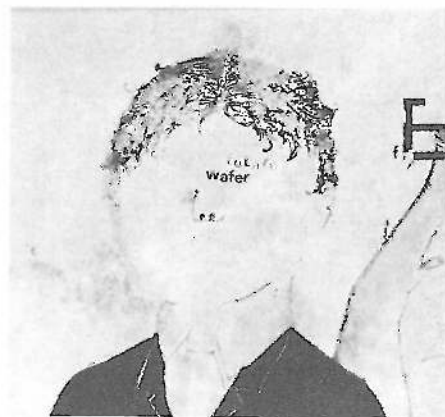
## Firenze

Del Franco, Ontani, Cioni,  
Alinari, De Gregorio

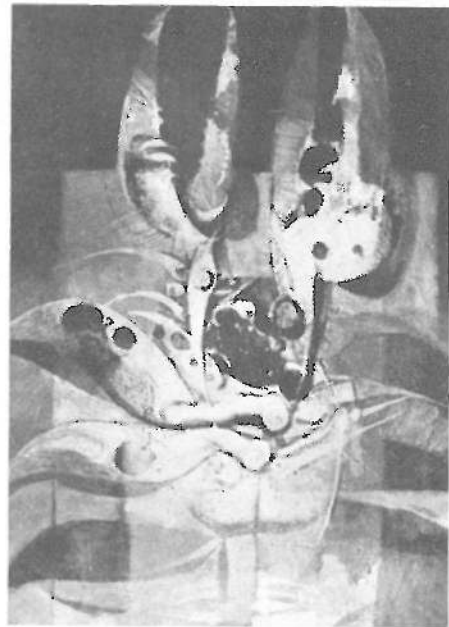
La galleria *Flori*, dopo una collettiva iniziale ed una personale di Barni, di cui abbiamo detto, ha inaugurato una sezione di grafica, presentando, fino ad ora, una mostra di poesia visiva di Sarenco e una di grafica di Baj. Parallelamente ha iniziato un tipo di operazione diversa: ha riservato le sue sale principali ad un esperimento che, se ben condotto, può dare i suoi frutti: ogni mese ne affida la gestione espositiva ad un critico italiano, variando di mese in mese, allo scopo di aprirsi ad un panorama nazionale quanto più possibile variato e a largo raggio. La prima operazione è stata quella di Renato Barilli, che presenta, successivamente, *Del Franco e Ontani*, due artisti giovanissimi, che si muovono su piani diversi, ma entrambi quanto più liberamente possibile, cercando uno svincolo diretto dalle strettoie della mercificazione e dello sfruttamento consumistico attuale. Del Franco agisce sul filo di una poeticità naturale, tutta basata sulla concettualità pura, svolta con mezzi volutamente scarni e poveri, (anche se il suo non intende affatto proporsi come esempio di arte povera): la fotografia, come fatto allusivo, deformante mentalmente un dato di memoria, pun-

tualizzato da tracce oggettuali (penne; una conocchia con del filo che assume valore e significato diverso lungo un suo percorso di geografia mentale, ora specchiandosi, ora varcando immagini geologiche; una base di culla). Il tutto disposto per terra, percorso da appunti grafici, note sparse, poetiche, incise su un sottilissimo nastro plastico nero. Lo stesso nastro in plastica, la stessa traccia poetica che divide a metà, unica ad altezza d'occhio, una parete bianca di una delle due sale.

A quella di Del Franco tien dietro, sempre organizzata da Barilli, la personale di Ontani. Tutta monocroma nella prima sala, si compone di oggetti ritagliati, in cartone grezzo, beige (il normale cartone dei contenitori da imballaggio, in un ambiguo, stimolante spostamento di contesto — il recupero dell'oggetto contenitore in luogo del contenuto —), composti e decorati, sospesi a catene dello stesso materiale, come castelli di carta da bambini, con frange, merlature, ma senza variazione di colore o di materiale. Un gioco portato avanti con mano leggera, con fantasia e, se si potesse dire, quasi con dolcezza, ma sempre attento, lucido, senza compromissioni né implicazioni, un gioco che si scopre, più direttamente, nella seconda sala (delle opere più recenti) in cui quella apparente dolcezza si rivela tagliente, dolorosa, crudele; il gioco dei bambini, sì, ma sporcato di sangue, equivocato da presenze «aliene», da evocazioni ambigue, da ambiguità di termini. Tra gli altri pezzi — e non così recente —, con la complicazione dell'allusione «storico-culturale» l'omaggio a Pellizza da Volpedo (un agnellino da presepe, sull'orlo di una traccia verde-azzurra, ribaltato in imma-



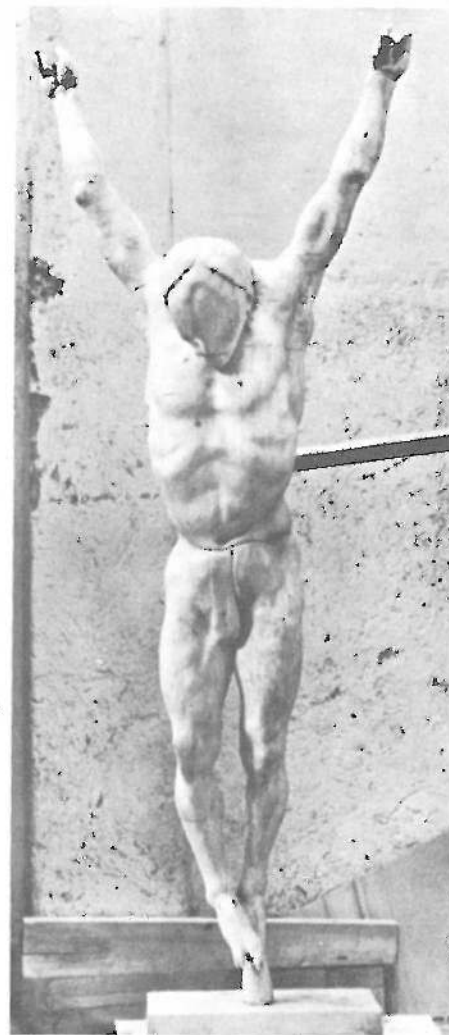
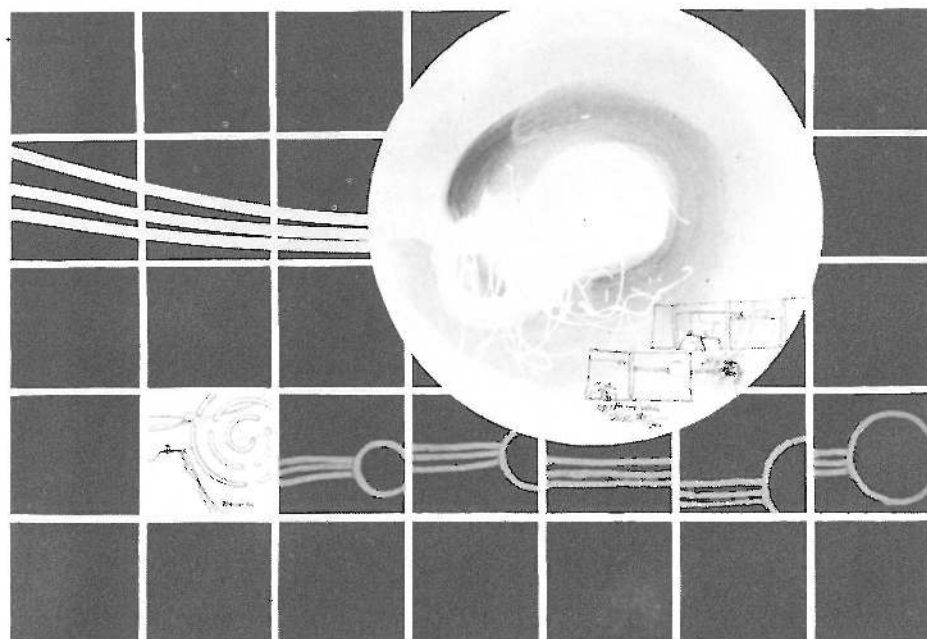
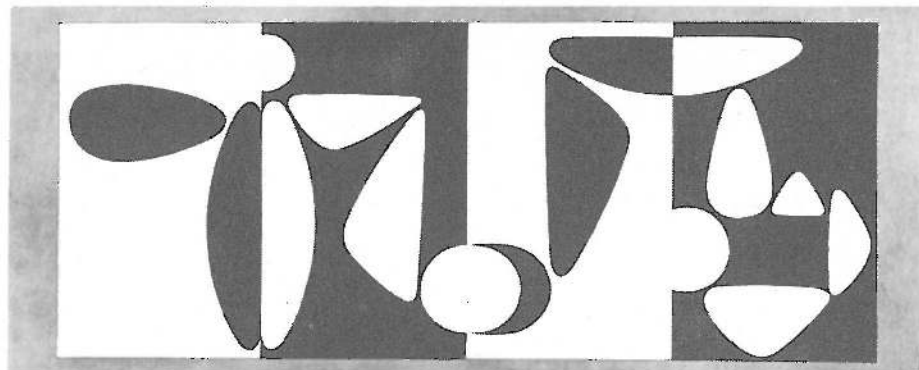
Luigi Alinari: «Ritratto».



Giuseppe De Gregorio: «Grande animale marino» 1970.

gine, come il gregge di *Alle soglie della vita* di Pellizza, nel bel quadro divisionista del Museo civico di Torino).

Il *Fiore* ha aperto quest'anno con una personale di grafica di Carlo Cioni. La mostra è presentata da Sergio Salvi, letterato e poeta, che mette efficacemente in evidenza il carattere «poetico» e «letterario» del disegno, come «graffema», come fatto di «metalinguaggio». Da questa premessa, esposta come una «teoria del disegno», Salvi passa all'analisi diretta del testo grafico di Cioni, che partito da un «personale alfabeto che era un'allusione coltissima a tutti i segni irrimediabilmente grafici prodotti dall'uomo durante la sua storia (c'era il geroglifico egizio e l'ideogramma cinese, il trigramma magico e il simbolo alchemico, la notazione musicale e l'indice grafico della produzione economica, il graffito infantile e lo schema cristallografico, la catena molecolare e il fiocco di neve) ...dopo avere a lungo disposto questo personalissimo alfabeto bianco sulla voragine nera del foglio ridotto a «pa-



Victor Vasarely: «Cailloux I» 1952-58.  
Giorgio Gaiotto: «Oggetto nel cielo» 1970.

Ugo Attardi: «Uomo crocifisso» 1970.

gina»... presenta in questa mostra un approfondimento del proprio discorso», coinvolgendo il colore, variando il tono dei segni, interpolando i fondi al segno. «Ma fino a coinvolgere, appunto, come segni, i fondi e gli aloni. E, al converso, a promuovere come forma, cioè come spazio integralmente esaurito, quei suoi vertiginosi grafemi». L'analisi lucida, «disciplinare», di Sergio Salvi, dà per scontato il carattere categorialmente «poetico», «contemplativo», dell'operazione di Carlo Cioni, carattere che è suo peculiare e che egli travasa, con sottile finezza, dalla «pagina» cristallina dei suoi grafemi alle strutture luminose dei suoi oggetti.

Alinari presenta a *Inquadrature 3*, una personale delle sue opere recenti, che si pongono come quadri-oggetto, raffinatissimi, portati al limite del prezioso, ma sempre «tenuti» sullo stimolo di un'ambiguità sottesa tra letteratura-poesia e grafica pittorica, in una dilatazione di termini che oscilla tra la «recherche»

proustiana e l'ironia dolcissima, amorosa di Klee. Che poi i riferimenti più recenti, per l'attualizzazione della ricerca di Alinari, ci rimandino a nomi quali quello di Färlstrom o quello di Baruchello (sia pure svolti su piani diversi, con più acutezza tagliente quello di Baruchello, con più lirismo questo di Alinari) si tratta semmai di rimandi ad origini comuni, a predilezioni dello stesso ordine. Peculiare di Alinari è il continuo vagheggiamento, la fantasia sottile e struggente, l'abbandono al sogno.

Giuseppe De Gregorio si presenta alla *Santa Croce* con una personale interessante. Egli non ha mai abbandonato la pittura, intesa nella sua espressione più genuina, più rischiosa e invischiante. Già nella presentazione, da me stesa qualche anno fa, notavo come anche nella sua stagione più legata ai modi dell'informale, — si ricordi di lui il momento in cui rappresentò in Italia una delle voci più personali, con Raspi, dell'informale italiano —, egli si sostenesse su

una solidità e chiarezza di strutturazione che gli ha sempre evitato le pieghe dell'intimismo naturalistico. Anche questa mostra si distingue per la chiarezza di espressioni. Egli fa emergere un mondo visto in una dilatazione quasi mostruosa, come attraverso una lente da gabinetto analitico, in una sorta di cristallizzazione, di glaciazione, da cui gli oggetti-personaggio-mostro traspaiono, come incapsulati, in una sorta di morte apparente, di ibernazione sine-die.

## Genova

### Victor Vasarely

È stata allestita recentemente a *La Polena* una piccola rassegna antologica delle opere di Victor Vasarely: al di là dei limiti oggettivi imposti dal numero esiguo di opere — una quindicina — e dall'essere stati scelti comprensibilmente dipinti di piccolo e medio formato,

ne esce tuttavia una visione abbastanza omogenea e rappresentativa di questo artista ungherese, a lungo vissuto in Francia, che può essere ormai considerato una delle voci più lucide e coerenti della cultura visiva degli ultimi venticinque anni. La scelta delle opere si articola lungo un arco di circa un ventennio con pezzi ormai noti come *Hommage a Malevitch* (1948-1955), « espressione plastica in cui Vasarely, 'girando' il famoso quadrato di Malevitch in una terza dimensione, lo 'dinamizza', segnando così la sua 'partenza verso lo schermo dell'idea cinetica' »; o come *Cailloux I* (1952-1958) del periodo di « Belle-Isle », caratterizzato dalla sottile ricerca di variazioni sulla forma dell'ellisse (« Les ellipses tournaient lentement dans ma tête. Forme unique, pourtant diverse, elle est devenue la synthèse de tout un monde, engendrant en moi une philosophie unitaire »); od anche come *Thinko II* (1956-1960), rappresentativa delle ricerche antinomiche bianco-nero, delle cosiddette « images-miroirs »; fino ad opere più recenti quali *G.D. 4* (1966), *Tau - Ceti - 39* (1967), *Army - W* (1968-1970), in cui estesamente si attua la 'dinamicizzazione' della superficie secondo leggi di contrasti cromatici simultanei, che implicano contemporaneamente rapporti di opposizione di forme geometriche — cerchio, quadrato — e colore — caldo, freddo — a comporre quell'« Unità plastica » che è una delle invenzioni più felici della poetica vasareliana.

Non ci soffermiamo in un'analisi formale delle opere esposte, che del resto diventerebbe presto una parafrasi delle testimonianze di prima mano fornite dagli scritti dello stesso Vasarely, che fra quelli redatti da artisti per spiegare e ricostruire le motivazioni e le scelte del proprio operare, sono certo fra i più lucidi e attenti. Ci preme qui solo accennare ad alcune considerazioni stimolateci dall'opera di Vasarely, e solo indirettamente a questo collegate. Resta sempre più difficile per uno spettatore non 'addetto ai lavori' giostrarsi oggi nelle molteplici rassegne di artisti che negli ultimi decenni si sono allineati nella direzione di ricerche formali latamente riconducibili ad esperienze maturate nell'ambito della psicologia della forma e della lezione bauhausiana: l'equivoco sembra nutrirsi del fatto che non esiste in pratica una barriera definita fra quanto appartiene alla ricerca e quanto invece può definirsi opera compiuta. Su questa falsariga ci siamo visti più volte presentare non i risultati compiuti di un processo di ricerca, e quindi ormai differenziati qualitativamente dal processo medesimo (che procede per accrescimenti e modificazioni quantitative), bensì, nei casi migliori, ipotesi di ricerca, didattiche, nelle vesti poco adatte di opere compiute vere e proprie, acquisibili come bagaglio di esperienza da parte del fruitore. Si equivoca insomma fra quanto è bagaglio tecnico dell'operatore artisti-

co ed operare artistico vero e proprio. Ed in questo equivoco ci sembra siano caduti inavvertitamente molti fra i più giovani operatori, che usciti da esperienze scolastiche più o meno vicine, a queste si sono nella sostanza fermati, convinti che quanto producono sia un processo compiuto, e non piuttosto una semplice esercitazione didattica. Più chiaramente ciò si avverte se si confrontano opere di artisti come Vasarely, con gli elaborati di tanti 'cultori' della psicologia della forma e di analoghi orientamenti culturali che affollano le gallerie (non senza che in ciò siano coinvolti interessi più esplicitamente mercantilitici: interessi che 'coltivano' un pubblico 'medio' di acquirenti acritici ed abituati ad assorbire senza la benché minima reazione, ogni presunto prodotto artistico). E ciò del resto impedisce di fatto che si attui quella 'educazione visuale' delle masse, essenziale ad esempio nella poetica (parafrasiamo Vasarely) — e fruitore. Separazione ormai più che secolare fra 'artista' — rinchiuso nella torre d'avorio della sua individualità egocentrica (parafrasiamo Vasarely) — e fruitore. Separazione possibile solo non tenendo conto che « l'ambiente in cui viviamo sta diventando artificiale e meccanizzato » e che ai vecchi paesaggi la tecnologia sta sostituendo « paesaggi artificiali che sono altrettanto immensi » e che « questo fatto ha cambiato il nostro modo di pensare, di agire e di sentire ».

F. S.

## Gradisca

### Giorgio Gaiotto

Il « sistema » si subisce ovunque in Italia, tra una ipocrisia e l'altra, tra l'utile e il dilettevole burattati continuamente con se stessi, ma i più autentici e candidi tengono duro, vanno per la strada della coerenza, preoccupati soltanto di far crescere la loro personalità, di esplicitarla in modo sempre più chiaro, compatto e onesto. È quanto viene alla mente osservando l'ultima personale di Giorgio Gaiotto alla Serenissima di Gradisca d'Isonzo; è proprio il caso anche del giovane pittore friulano dalla storia appena decennale, ma già ben maturo e sicuro di sé. La sua partenza, negli anni sessanta, era di un realismo piuttosto magico: periferie e fabbriche dai colori caldi e velati, più oggetti di sogno che realtà. Poi la cosa unica si è frantumata, ha cominciato a negarsi nella sua forma tradizionale, a scomporsi secondo una dinamica di ricerca e recupero dentro i confini dell'onirico. Le scaglie della memoria sono allora venute a galla, costituendo gli appunti-simbolo della sua storia d'uomo: capanne di pescatori, case padronali, case di paese, cantieri edilizi, pozzi, ferrovie e, soprattutto, cancelli, finestre e persiane chiuse. Le brevi illuminazioni, dalle dimensioni mi-

nime, si sono composte in un mosaico grafico — in equilibrio tra pieni e vuoti — legato dal commento a fumetto, graffiante a volte per ironia o appena accennata rivolta. Dall'immagine al commento passa dialetticamente il confronto tra il sogno e la realtà: da una parte la semplicità, la serenità, la serietà pensosa; dall'altra, nel risentimento appuntito del commento, la verifica della loro inesistenza o, meglio, della loro impossibilità. La speranza sussisteva, in questa fase intermedia, in piccoli tondi — sole piuttosto incerti sulla scena. Gaiotto si è così trovato, lungo il lavoro di scavo, a scoprire il suo nuovo mezzo linguistico-espressivo, in grande libertà, senza porgere l'orecchio alle teorie che si rincorrono e scalzano velocemente. Le sue non sono semplici trovate, ma invenzioni antipittoriche che contengono il segno di una autenticità in equilibrio sempre tra ingenuità, scaltrezza grafica e sostrato ironico. Si tratta di un modo del tutto personale di proporre agli altri, sogni, morbide paure, chiusure ermetiche e sogghigni. È un invito che stuzzica, negli altri, la voglia di una osservazione più attenta, il desiderio di procurarsi uno strumento per procedere in mezzo al caos di tante immagini forse supposte, ma non viste; un invito fatto con il solito sorriso a fior di labbra e, per ciò, non sospetto di moralismo. Da questo sostanzioso album-diario si è staccato ora l'ultimo foglio e sulla superficie a largo reticolo della tela è apparsa l'ultima scoperta: un oggetto misterioso colto in punti diversi dello spazio; grande, più grande, piccolo, più piccolo; colorato, bianco, liscio o appena rilevato nella gessosità del tondo e delle sue code, vibrante per compostezza e semplicità geometrica. In questa nuova pagina, Gaiotto ci suggerisce il sogno della precisione, della scienza, contro le falsificazioni della vita quotidiana. Il legame tra la precedente fase intermedia e questa ultima è rappresentato, forse, da un appunto intitolato « ripresa televisiva », che potrebbe sintetizzare il rifiuto di una ben conosciuta mistificazione. Ora, al di là di ogni aneddoto, l'artista concentra la sua attenzione sulle forme tonde nelle quali vengono risucchiati gli spunti diaristici precedenti, alla ricerca di una ulteriore sintesi morale.

L. M.

## Grosseto

### Ugo Attardi

Sul tema della violenza in *Ugo Attardi*, Carlo Levi ha scritto, come presentazione a questa mostra, una delle sue pagine più belle. Forse per un comune sentire, rafforzato dal recente libro *L'erede selvaggio*, che ha fatto anche di Attardi un pittore-scrittore. Mi pare che raramente la pittura di quest'ultimo abbia avuto analisi più sagace. La parola

di Levi fruga ogni piega del dipinto — colore e iconografia — e ne vien fuori un inventario meticoloso, addirittura puntiglioso, come la pagina di un critico delle ultime leve. Ma, al tempo stesso, denso dei medesimi umori con cui il pittore — oggi più che mai; a maturazione di un processo iniziato anni addietro coi quadri del « Diario di Spagna » — ha impostato le sue storie. Le quali sono appunto letteralmente impregnate di violenza. Ma ciò che lo differenzia dai tanti che di questa denuncia hanno fatto il tema centrale della loro opera, in lui è una violenza vista contemporaneamente dalla parte di chi ne è autore e di chi la subisce. Cospazialità la chiama Levi ed è termine critico abbastanza azzeccato per esprimere questo apparire insieme — dorso e palma della stessa mano — di una medesima realtà. Una realtà in cui si riassume oggi per Attardi il senso della vita. Un sentimento, uno spasimo esasperato, nel quale si congloba tutto: sesso e rapporti umani, società e politica, atroci delitti e teneri ricordi, polizieschi soprusi e intime violenze del vivere quotidiano. Un ambiguo, fascinoso terrore che in lui, nato da genitori siciliani e cresciuto, prima in un paesino dell'Agrigentino e poi a Palermo, ha radici antiche. Sono fantasmi brutali che crescono, muscolosi, a popolare i suoi quadri, giganti bestialmente privi di ogni luce e, curiosamente, vuoti anche di energia. Quasi che il pittore tenda a esorcizzare per sé e per gli altri queste ancestrali paure. Come se volesse convincersi e, insieme, volesse dimostrarne la sostanziale fragilità. Come sia sufficiente, insomma, smascherarli, basti un niente per spazzarli via. Una carica che però non riesce a scattare, tanto il nucleo condanna-peccato è avvinchiato, compatto, quasi stregato. A meno che, proprio il bassorilievo dedicato al ricordo di Che Guevara, con quella spaccatura tra assassini e vittima, non segni il sorgere di qualcosa di nuovo, ciò che appunto Levi chiama la « violenza rivoluzionaria ». Un'apertura sui tempi odierni ma anche un rischio per chi era riuscito a darci immagini poeticamente così pregnanti, forse proprio per la loro strettissima ambiguità. Ma la vita è mutamento costante e Attardi non può che essere calato fino al collo in questo inesorabile scorrere, in questo rischio continuo.

F. V.

## La Spezia

Gino Bellani

Gino Bellani ha esposto alla « 2001 » una cinquantina di oli eseguiti in questi ultimi due anni, tra il '69 e il '70, forse la più splendida delle stagioni del suo trentennale cammino. La sua ricerca si

è svolta nel tempo in direzioni diverse, sempre però sorretta da un'esemplare unità di intenti. È stata una lunga esperienza che da un'iniziale impostazione in termini neo classici lo ha poi portato ad una figurazione di tipo metafisico, quindi all'espressionismo sociale da cui è in seguito trapassato ad un solare impressionismo e, più tardi, all'astrattismo, che ha significato per la sua pittura un salutare esercizio sulla tastiera cromatica. Da qualche tempo Bellani è tornato al mondo figurativo che gli è più congeniale, dipingendo grandi paesaggi della vallata del Vara, splendenti di luce e ricchi di colore, con forte predominio di quei verdi intensi e squillanti che costituiscono una delle note più personali della sua pittura. Accanto a queste opere che sono in maggioranza e danno alla mostra un aspetto festoso e ridente, altre ve ne sono realizzate invece con un parsimonioso impiego di bianchi, di grigi, di rosa che racchiudono il quadro in un'aura dolce e pacata. Si tratta soprattutto di nudi femminili, volti e corpi di adolescenti, dipinti con mano sapiente che traduce in colore temi e motivi che Bellani aveva già affrontato nello sciolto segno dei suoi disegni e delle litografie (recentissime quelle raccolte in volume dal « Foglio » di Macerata, con introduzione di Tommaso Paloscia).

R. R.

## Macerata

François Morellet

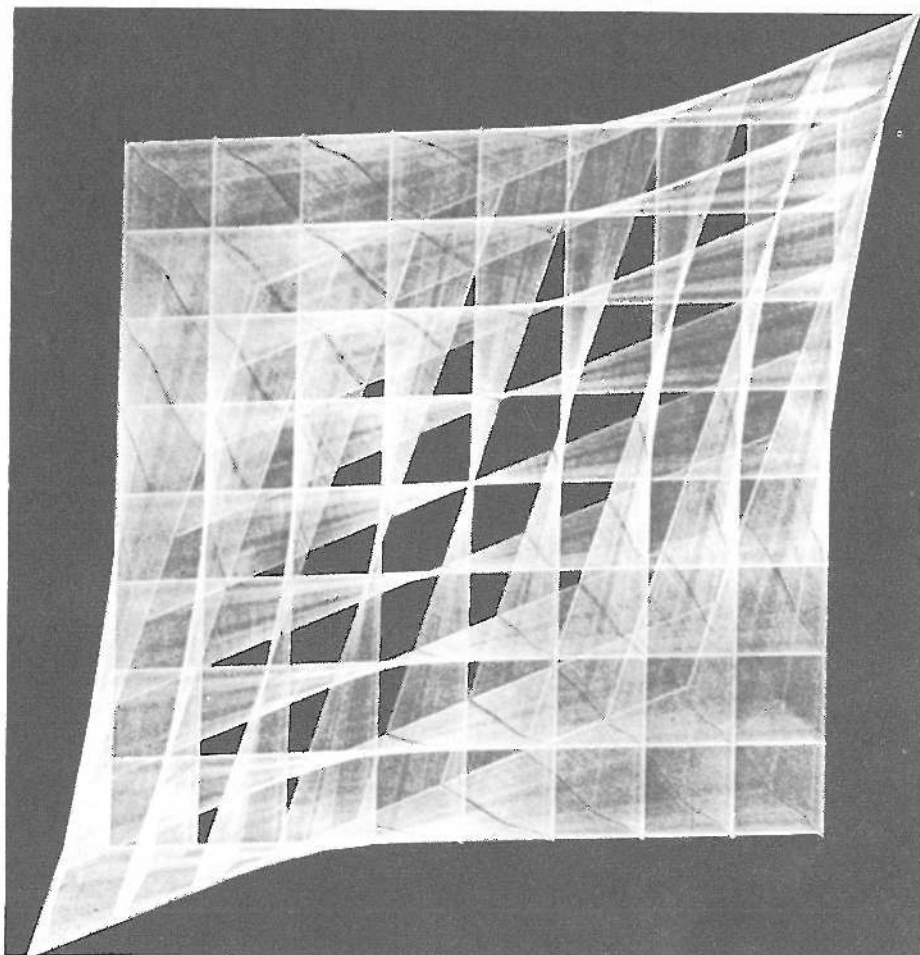
La proposta effettuata dall'« Artestudio » allestendo una seppur non vastissima mostra antologica di François Morellet (tra l'altro, la prima personale che si sia vista in Italia), oltre che essere un ulteriore contributo all'approfondimento di una linea ideologica già a suo tempo avanzata e quale va svolgendosi con una coerenza pressoché rara nell'ambiente galleristico italiano (si ricordano le trascorse e splendide mostre di Vasarely, Bill, Lhose, Cruz Diez, Albers, Alviani), costituisce anche un'occasione esemplificativa per decifrare, e in modo paradigmatico, la problematica cinetica nel suo insieme, nonché determinati assunti acquisibili in prospettiva, primo tra cui la conferma della classica interpretazione europea che vede collegati in una unica esigenza linguistica di base i due momenti apparentemente separati (perché temporalmente disgiunti e successivi) della strutturazione — e dilatazione — formale dell'immagine, e dello slittamento in senso oggettuale della pressoché infinita (teoricamente, perché l'appuntamento inclusibile con la prassi impone un grande margine selettivo di scarto della pura e ipotetica utopia) fenomenologia illusiva in tutte le sue gamme e declinazioni, ben oltre dunque la rappresenta-

tività esclusiva delle forme e delle superfici, in altro modo rimandanti similmente ad un tipologismo nondimeno mimetico figurale. Ripercorrere quindi la vicenda di Morellet, in gran parte ignorata qui in Italia, significa perciò ripercorrere la vicenda e le matrici, se non le basi, del cinetismo stesso. I temi di Morellet sono riportabili all'unico filone dicotomico, ma dialettico, di forma e formatività, di struttura e di immagine, di aleatorio e di programmato, disponibilità analitica e facoltà di verifica, tensione e agibilità spaziale: termini in cui la comune, già ormai ortodossa ricerca del cinetismo riconosce i suoi nodi essenziali, sia che debbano (o vogliano) considerarsi risolvibili, perfettibili o definiti o, al contrario, insoluti. Quale che sia l'ostaggio ideologico o di tendenza che ne possa inibire la lettura, la ricerca di Morellet si presenta come una ricerca ottimale e bivalente, distribuita per fasi e imbastita sul doppio binario temporale e spaziale, articolata lungo le coordinate diacroniche e sincroniche riferibili ad un intervento che si vuole dichiarare estetico, ma che operi e si risolva non esclusivamente sul livello estetico. Dal lungo tirocinio neo-geometrico degli anni '50, vera e propria emergenza strutturale *ante litteram*, al cospicuo ciclo delle *textures* o alle sue concretizzazioni e concentrazioni spaziali, le *sphere-trames*, fino ai più recenti sdoppiamenti luminosi, innestati anch'essi sul parallelismo tra comportamento e visione, distinguibile e conseguibile a livello dello stimolo percettivo: quello stimolo percettivo che è pur sempre l'obiettivo dell'arte cinetica, nella sua diretta intenzionalità, sia immediata che mediata, a proporre elementi e componenti virtuali, sempre più prossimi a sia pur limitate situazioni reali, esperibili nella unidirezionalità della serie o nella categoriale molteplicità della singola deco-dificazione del modello percettivo proposto. In modo che la verifica che consegue, calibrata a filo di rasoio coll'estensione massima della ridondante o ridotta (a seconda dei casi, ma sempre più ridotta) schematicità del visibile risulti essere la verifica di quel visibile che sempre più distolto dai propri consueti e canonici attributi e distratto dalle indebite predicazioni ad esso sovrapposte, non consente così limite ulteriore al dispiegamento del feticcio dell'interpretazione, ma a quello di una non mai scaduta sinteticità degli opposti ma pur basilari, elementari programmi o indici (matrici ben più saldamente affondate all'interno del circuito chiuso delle congetturabili iconologie della civiltà dei *mass-media*) dell'informazione, sia pure di una informazione elaborata per dati minimi e primari — ma per ciò stesso suscettibili al giudizio scoperto — dall'operazione, nient'affatto perfettibile, ma orientabile e dimostrabile della visione.

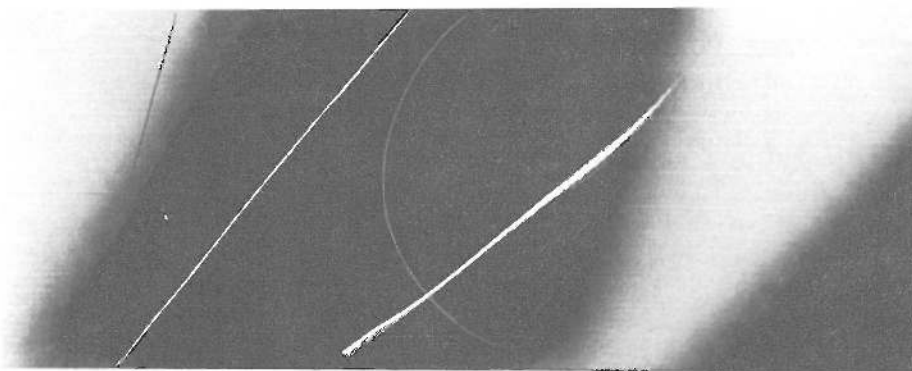
T. C.

Hans Hartung

Mostra di altissima qualità questa di Hartung alla Bergamini, di quelle che vedremmo volentieri promosse e propagate con maggior ampiezza, al di là dell'iniziativa di una singola galleria. Una mostra che in tempi di mediocrità dilagante, di piccolo populismo di copertura, di patenti dimostrazioni — e dichiarazioni — di impotenza intellettuale, costituisce un salutare bagno vivificante: il segno preciso che quanto molti cercano nel contatto con i grandi capolavori del passato è ritrovabile con la stessa intensità anche nell'arte contemporanea. Purché si abbia il coraggio di scegliere. Siamo di fronte ad opere in cui la straordinaria saldezza, la prodigiosa padronanza dei mezzi espressivi, l'altissima capacità di incatenare il fruitore, così tipiche in Hartung, raggiungono livelli altissimi. Eppure una lettura per puri valori formali suona subito monca. Anche in queste tele — datate tra il '60 e il '65, ma con prevalenza degli anni '62 e '63 — il polo di riferimento è l'interiorità, cioè il mondo mentale e psichico accostato per via di sentire piuttosto che per via logica. Ma qui, spesso, il fondo si pone come immagine. In opere come T1962-H12; T1962-E29; T1962-E13 ed E14, i trapassi tra chiaro e scuro ottenuti con la tecnica dello spruzzo, una tecnica che suggerisce profondità e trasparenze quasi atmosferiche, fanno del fondo qualcosa di iconico e lo caricano di un'emotività che, per quanto decisa, non è più espressionistica ma lucidamente consapevole. Non solo, infatti, le contrapposizioni nette cedono il passo a passaggi più sottilmente modulati, ma il costituirsi di un'immagine che per la sua estrema semplicità — è un puro alternarsi di campi di luce e di buio — non consente indugi, permette all'artista di porre un diaframma tra noi e il quadro, di metterci in posizione contemplativa. In questo contesto il più tradizionale significato dei caratteristici « segni » hartunghiani, ne esce modificato. Conservano il carattere di intervento umano, ma si attenua la loro carica di immediatezza gestuale, diventano testimonianze unicamente di lucidità, di consapevolezza. E questa, non so se per calamitazione, finisce col diventare la chiave di lettura prevalente di questa mostra; ma è certo che anche opere come T1963-E9 e T6193-H25 pur così diverse nell'impianto — su fondi pressoché interi prevale il segno sottile, nella seconda quasi un graffito — vi si conformano appieno. Si esce con la precisa convinzione di aver assistito ad un sondaggio acuto e penetrante della vita dell'interiorità, un sondaggio condotto sia in profondità che in ampiezza, spinto sino agli estremi limiti della possibilità

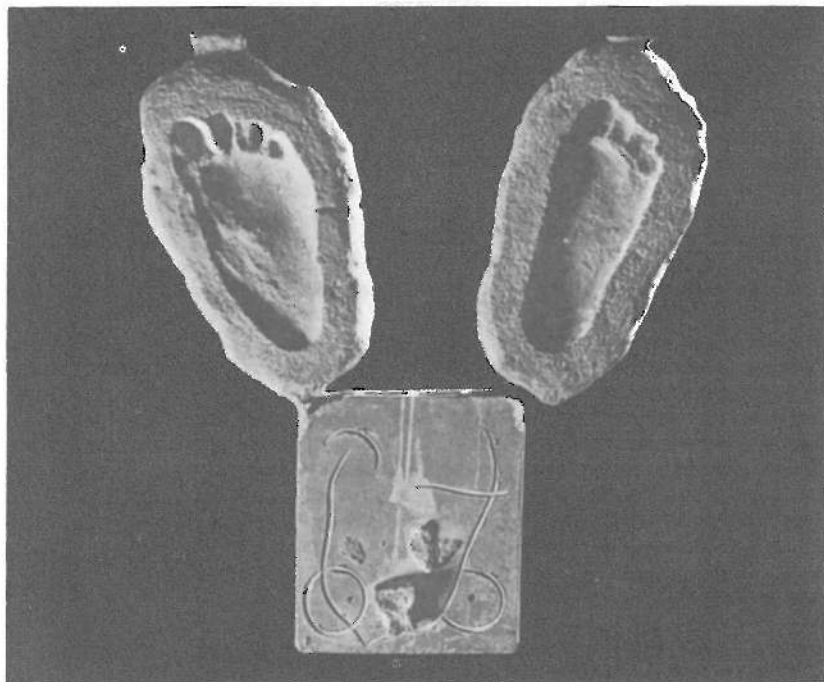


François Morellet: *Grille se déformant avec moteur* 1965. Hans Hartung: « T. 1962-H12 ».



di dar vita ad un discorso che appartenga ancora al dominio dell'arte. Sul piano assiologico resta intatta la posizione antropocentrica limpidamente delineata da Argan in occasione della Biennale del '60; ma direi che ora l'accento è posto piuttosto sulla consapevolezza intesa come modalità del fare, che su una volontà di fare. Consapevolezza e non razionalità, ché Hartung rifiuta a questa ultima il ruolo di assoluto metafisico con cui era sentita ad esempio da Mondrian. Anche per un uso puramente strumentale, le sue preferenze vanno alla prima, ugualmente rigorosa ma più flessibile, perché libera dai vincoli del categorizzare e dell'argomentare. È una scelta che

riflette una lettura acuta e profonda del lavoro di Klee, per molti aspetti così divergente da quello di Kandinski, anche nell'insegnamento al Bauhaus. In questa prospettiva l'opera di Hartung acquista anche il senso di un'indagine critica dei domini del vedere e del sentire in rapporto all'arte; indagine analoga, quanto a finalità, a quella kantiana sulla ragione. Non stupisce allora che essa si ponga come punto limite, probabilmente senza continuatori. Ma proprio per il suo costante spingersi oltre i limiti della pura razionalità senza rinunciare a una limpida chiarezza, essa esplicita e ribadisce più di altre il senso della rivoluzione copernicana operata da Klee nei



Juan Mirò: « Ben piantato ».



Michele Festa: « Acciaio inox-plexiglass » 1970.

confronti della nozione di naturalismo. E per gli stessi motivi si pone a misura della profondità cui può giungere una via fondata sulla lucida consapevolezza del mondo mentale e psichico, una misura che soprattutto come critici non possiamo ignorare.

R. Be.

## Uomo s.p.a.

Con «Uomo s.p.a.» Crispolti ha coordinato, presso la Vinciana, una delle mostre più problematiche di questo inizio di stagione. Elemento stimolante è, ci sembra, l'aver aperto il ventaglio delle presenze; e l'aver accompagnato ciò con un intervento che giustifica e tende a coordinare le ragioni delle sue scelte. Anche noi siamo d'accordo con ciò che egli sottolinea: essere l'uomo non la totalità dell'essere, ma soltanto un punto di interreferenze, di concentrazioni e di rifrazioni del mondo oggettivo. Semmai il punto principale, considerata la terrificante possibilità che ha acquisito nel manipolare e degenerare tutto ciò che gli sta attorno; con la conseguente constatazione che egli diventa, ogni giorno più, il condizionatore di gran parte dei fatti che riconvergono poi sulla sua stessa immagine. Comunque ci sembra esatto ciò che Crispolti sostiene: il flusso delle interrelazioni che si svolgono attorno e al di dentro dell'uomo giustificano la complessità dei termini espressivi e ne consentono, a livello di verifica, il totale accoglimento (anche di quelli, aggiungiamo, che a lui giungono indirettamente). Crispolti, per la sua proposta, ha scelto un folto gruppo di nomi tutti operanti con immagini verificabili (in rapporto al reale). È un ter-

ritorio conseguente alle sue posizioni di critico, al suo modo di porsi di fronte alla pittura, alla battaglia che per questo spazio egli conduce da anni. L'apunto che gli rivolgiamo è di non aver coordinato sufficientemente tra di loro le linee espressive presenti e di non aver posto nella necessaria luce i fatti significativi isolati con la presenza di qualche nome secondario. Ma è, a parer nostro, un'esperienza da portare innanzi, da articolare magari in più mostre, per qualificare criticamente una serie di episodi che la pseudo-critica ufficiale tende a scartare poiché la loro accettazione porrebbe in crisi il meccanismo alienante di cui è valida parte.

A. N.

## Juan Mirò

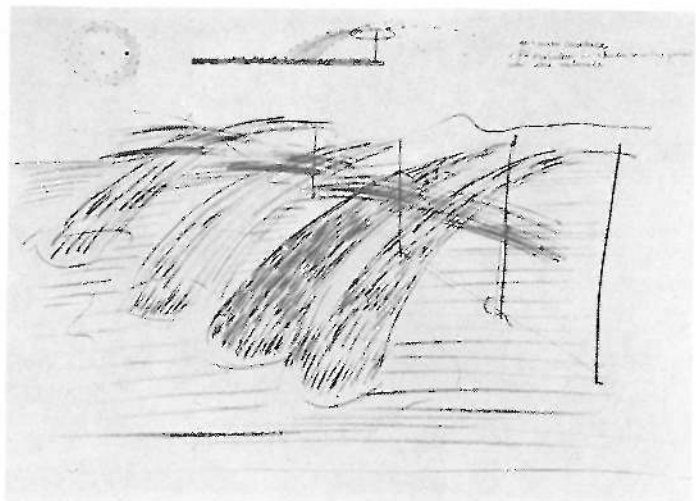
Con Mirò alla Borgogna, ecco un altro «maestro» proporsi con delle sculture. Un fenomeno curioso, non sappiamo fino a che punto sollecitato dal mercantilismo, ma certo a questo livello preoccupante. Poiché la scultura è oggi la cenerentola del mercato, eccola stranamente rinvigorirsi e trasformarsi in merce vendibile solo se patentata da nomi illustri del mondo pittorico. Quali possono esserne le ragioni? Principalmente una. La scultura si è proposta sempre come fatto civile, di significato comunitario; un processo simile ha seguito per lunghi secoli anche la pittura finché, con il Rinascimento, le modificazioni delle strutture sociali non hanno consentito ad alcune classi di trasformarla in un fatto privato, fonte di arricchimento e di qualificazione culturale. Sono strutture non ancora crollate, anzi sempre più vigorose, mentre, parallelamen-

te, si è andata impoverendo la partecipazione delle comunità al fatto artistico, solo sopravvissuta in forme elitarie e di sussidio spicciolo. È un meccanismo che chiarisce come oggi la scultura possa arrivare al collezionismo più facilmente tramite il nome di un pittore famoso che non seguendo un suo itinerario logico. Al di là di tutto ciò, la mostra di Mirò presenta notevole interesse; per il livello delle opere e per alcuni elementi che ricorrono insieme o separatamente in esse. Il loro termine espressivo si colloca, com'è ovvio, nell'ambito della grande Avanguardia e ancora precedentemente, com'è nel caso degli idoletti, recuperati, forse sul filo delle suggestioni africane, dal primitivismo iberico. A Brancusi riportano le grandi uova, con quel loro vigore plastico e le semplificazioni strutturali. Ma al di là delle radici, Mirò sa stravolgere ogni cosa con quella raffinata, imprevedibile fantasia che è tratto distinguibile di tutta la sua opera.

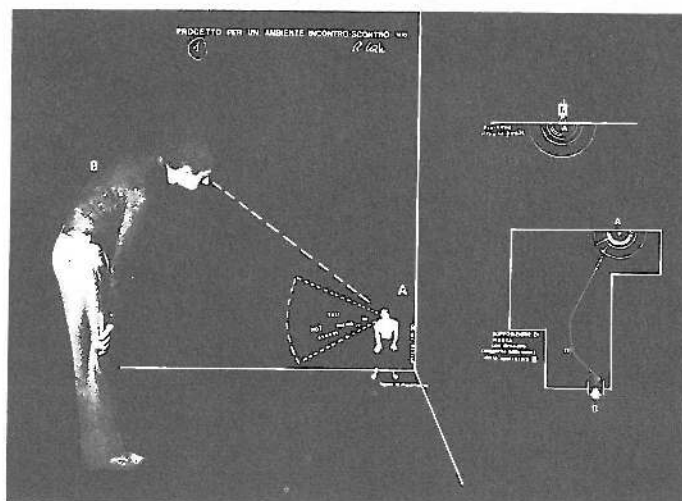
A. N.

## Michele Festa

Di Michele Festa la personale organizzata dalla galleria Pagani espone il risultato di una ricerca che si è andata svolgendo nell'arco di alcuni anni. Un risultato sorprendente se lo si confronta con la precedente mostra milanese tenuta alla Rizzato-Whitworth; là il suo discorso, ricco di riferimenti organicistici, si svolgeva in uno spazio intimistico, fitto di modulazioni drammatiche e liriche insieme, tendente ad esprimere una problematica esistenziale volgente alla chiusura, alla prospettiva negativa. Ma già vi si intuivano elementi di energica strut-



Claudio Parmiggiani: «Progetto di arcobaleno» 1970.



Riccardo Corte: «Progetto ambiente incontro-scontro» 1970.

tura che dovevano portare ad un ulteriore, opposto sviluppo. Quella attuale, che è una sorta di esplosione spaziale, attenta al calcolo matematico e a una proiezione dinamica nella realtà. Una rinuncia, in sostanza, a un discorso solitario, sensibilistico, per una incisiva presenza nello spazio di cui Festa propone una definizione architettonica quasi mai in senso astratto ma legata alla misura di un modulo umano. È questa una componente della sua opera che vogliamo sottolineare e che lo caratterizza da una pletora di altre proposte. Poiché se è pur evidente nelle sculture esposte un'attenta ricerca formale, essa appare sempre vinta e dominata da una finalità diversa. Come se con le lame, le superfici convesse, le grandi conche riflettenti, tendessero sempre a costruire ipotesi di costruzioni nuove, la proiezione utopica di un altro spazio conquistato all'uomo. Il riferimento al costruttivismo russo si rivela trasparente nell'esperienza di Festa, un'esperienza che se il contesto culturale di un tempo e di una dimensione differente diversifica, non muta nella prospettiva di traguardo. È la dimostrazione, ci sembra, di come un grande momento della ricerca espressiva, con tutti i suoi apporti di rottura e di riproposta, rimanga persistente nella coscienza sotterranea dell'arte di oggi e trovi la possibilità di riaffiorare là dove le problematiche di un artista riescono a trascendere le chiusure formalistiche e a dilatarsi su un territorio che offre libero campo ai processi dialettici dell'uomo e della storia.

## Rassegna San Fedele

Come è noto, il Centro San Fedele dei Gesuiti di Milano organizza ormai da molti anni una manifestazione dal titolo omonimo, la quale ha avuto vicende alterne ma, sostanzialmente, di costante apertura verso i giovani. Spesso, per diversi artisti, un vero e proprio trampolino di lancio. Ho detto «alterne vicen-

de» ma più che censura alle varie giurie che vi si sono avvicendate, intendo sottolineare come anche il «San Fedele» abbia riflesso in pieno i travagli di questi anni. Travagli divenuti, di recente, così acuti, da consigliarne una radicale trasformazione. Ed è nata così questa «Rassegna 70-71», che in base alle scelte operate da una commissione di artisti (Adami, Aricò, Grignani, Isgrò e Scanavino) si articolerà in una serie di manifestazioni fino a giugno; le quali verranno poi documentate in un volume. Come spiegava chiaramente il bando, al concorso erano ammesse tutte le forme di comunicazione espressiva, compreso il teatro e la musica, e non si richiedevano opere bensì proposte. Vale a dire che ciascun partecipante era invitato a far conoscere per mezzo di foto, disegni e testi esplicativi, quanto intendeva presentare alla rassegna. E le scelte sono state operate su questo materiale. Su 170 proposte, ne sono state accettate 46 (più 4 per il teatro) con le quali saranno allestite le manifestazioni. Per la precisione: 25 mostre personali (più i «gonfiabili» di Franco Mazzucchi già realizzati, quasi clandestinamente, in alcune piazze cittadine) ed una collettiva dei rimanenti 20 artisti. Anzi per questa ultima si è dovuto ripiegare su una esposizione delle «proposte», in quanto i relativi progetti, all'atto pratico, erano risultati di difficile realizzazione. C'è da aggiungere che la «Rassegna» ha preso l'avvio proprio con la collettiva della «proposte», che è così diventata una specie di introduzione. Premesso che qualsiasi giudizio potrà, ragionevolmente, essere dato soltanto alla conclusione e, cioè a giugno, ritengo che qualche considerazione possa esser già fatta. In realtà va tenuto presente che l'esposizione collettiva riguardava quasi la metà degli artisti prescelti e che, almeno la impostazione della rassegna è chiaramente delineata. Prima di tutto un elogio per aver articolato la manifestazione lungo un arco di circa sette mesi. È così prevista un'azione si-

stematica d'informazione presso il pubblico e, soprattutto, è attuata una presentazione esauriente degli artisti, non il solito paio di opere, affogate in un guazzabuglio indigesto e illeggibile. È un passo importante e va sottolineato. In secondo luogo mi pare rimarchevole la disponibilità a «qualsiasi forma espressiva», quasi a ribadire la odierna aleatorietà dei confini fra i vari generi artistici. Anche questa è una consapevolezza che è bene diffondere. Venendo invece ai risultati, non si può sottoacere che la formula delle «proposte» si è rivelata irta di pericoli. A cominciare dalle scelte. Leggere un progetto non è facile e c'è il rischio che ciascun giudice — specie se artista egli stesso — ci metta troppo del suo o, peggio, fraintenda completamente l'idea del proponente. Con la conseguenza che la scelta può diventare anche più arbitraria del solito. Altro neo — questo riferito alla collettiva — è il modo con cui sono state presentate le «proposte». Tale presentazione è stata opera di Grignani. Questi, per una sua insopprimibile esigenza di chiarezza, ha ritenuto di impaginare tali «proposte» in una serie di pannelli di eguale grandezza e operando con ingrandimenti in bianco e nero. Involontariamente ne è venuta fuori una impaginazione critica, ossia una mostra che sottolineava le uniformità e ricordava il militaresco «allineati e coperti». Anche se, ad osservare attentamente, una per una, le «proposte», ci si accorgeva che se era pur vero un certo allineamento sotto il segno dell'ormai imperante «arte concettuale» — ben visibile specie nel gruppo di Urbino composto da Lamberto Calzolari, Nevio Mengacci, Bruno Marcucci, i due Filippini, Paolo Paolucci e Leonardo Angeli, per altri artisti era giusto procedere a qualche distinzione. E vorrei citare il finto-vero di Bruno Resinanti e Giovanni Valbonesi, gli arcobaleni di Claudio Parmiggiani, l'ambiente di Riccardo Corte, la nube con pioggia di Lucia Pescador, le verifiche della giovane

Libera Mazzoleni, le ricomposizioni di Tullio Chiandoni e, infine, gli ambienti del « potere » del trio De Vecchio, Maraniello, Scolavino. Pur nella difficoltà che si è detto di decodificare un progetto, in ciascuno di essi m'è parsa rintracciabile una personalizzazione che riscattava la cifra generale concettuale. La quale, in fondo, oggi è una *koiné*, e non è facile esserne fuori. Semmai — ripensando al triangolo kandinskiano e, cioè, al fatto che le idee nuove stanno sempre al vertice e man mano che si diffondono, si allontanano da detta posizione privilegiata — questo è forse il segno che l'avvenire è altrove.

F. V.

## Franco Meneguzzo

Sulle amicizie tra scrittori e artisti è inutile tornare. Semmai potrà essere utile ricordare che, spesso, tali rapporti rivelano strette affinità. Quella tra *Franco Meneguzzo* e Antonio Pizzuto, ad esempio, è — malgrado l'età — una di queste. E lo dico non perché è quest'ultimo ad accennarvi nell'affettuosa, paterna presentazione a questa mostra all'Artacentro, quanto perché questa affinità è, secondo me, di una chiarezza palmaria. Questo non è certo il luogo per un confronto dettagliato. Oltre tutto, probabilmente, non ne sarei capace. Mi sia consentita solo qualche idea, se non altro per cercare di capire meglio il pittore, cosa, in questa sede, più pertinente. A parte il significato del tardivo e tuttora ristretto riconoscimento di Pizzuto (e Meneguzzo, anche per molti critici avvertiti, ad onta dei 25 anni circa di attività artistica, è ancora uno sconosciuto), a me sembra che le maggiori affinità risiedano nella comune energia e volontà costruttiva. E, al tempo stesso, nella stringatezza, insistenza, insofferenza a schemi altrui, con cui agglutinano l'uno parole e l'altro segni. Un costruire che proprio perché rinuncia ai legamenti consueti diventa di sorprendente essenzialità. E finisce per rendere tangibile, quasi empaticamente tangibile, questa energia. Ed, oltre che volontà di proporre modelli non saturati i quali si comunicano come carica attivizzante a chi legge o vede, è per entrambi necessità di giungere, come diceva Klee, al « cuore della creazione ». Non so in Pizzuto, ma in Meneguzzo si tratta di una ricerca tormentosa, arruffata, di lenta elaborazione. Con la consapevolezza che ogni quadro o disegno ha da essere *summa* di tutto: aspirazioni e dubbi, stratificazioni e progetti, contrasti e abbandoni. Una intricata condizione com'è di ogni condizione sia esistenziale che sociale. Ma dove, in fondo, proprio per quella irresistibile carica vitale, per la incoercibile esigenza di organizzare una struttura-modello, il segno positivo è prevalente. Magari con il pericolo che questa positività tiri un pò troppo. Come è appunto in certe pagine vagamente futu-

risteggianti di Pizzuto o come avviene in certi abbandoni lirici di Meneguzzo. Un lirismo che qualche volta tende ad addolcirsi in canto. Penso ad alcuni struggenti dipinti del suo momento informale, penso ad alcuni attuali disegni dove mi pare che la bellezza finisca per suscitare in chi osserva un lieve compiacimento estatico. Per fortuna in tutti e due il senso di autocritica è tale da frenare queste tentazioni. E mentre per lo scrittore saranno castigatizza e colta ironia a far impennare la pagina, nel pittore sarà la irruente passionalità, diciamo pure, politica che lo porterà a rattearsi, a riportare il discorso su un piano di tormentato impegno umano e civile. Un impegno che, col passare del tempo, specie in questi ultimi due-tre anni, lo ha spinto più a « cavare » che a « mettere ». Inequivocabile in quelle zone bianche che interrompono le sue fitte, insistenti costruzioni grafiche. E altrettanto palese nei dipinti per quel prosciugarsi del colore: quasi un tardo Morandi. Dove la sua naturale energia viene ad esaltarsi (anche se più nascosta) e tutto diventa più serrato, e senza nulla perdere dello spessore che gli è precipuo. Vedi i verdi così vari, propri, inusitati e così densi di orme. Vedi quel costante riferimento, persino nelle più apparenti astrazioni, a personaggi umani. Se non fosse — al solito — un'autobiografia, potrebbero essere innumerevoli storie. Fitte storie di uomini del nostro tempo, ognuno con la propria stratificata vicenda e, nel medesimo tempo, piegati ad un rapporto con l'esterno che è sempre di tensione e di carne. Ogni quadro, ogni disegno, dicevo, è questo incontro-scontro. E c'è disperazione e speranza, c'è peccato e virtù. Ma così copiosi e prepotenti da costringere chi guarda a disvelarsi a sua volta, a sollevare, cioè, il velo di blandizie abitudinarie, a prendere coscienza di questo intricato tessuto che è la vita. Che è poi sempre stata la funzione dell'artista. La sua unica vocazione e ragione. Piccolo o grande non conta. Lo ricorda Pizzuto, con umiltà, proprio nella presentazione. Shakespeare e Omero... « Mani così bianche, da rendere inchiestro tutte le altre ». Ma ciò non può impedire che ogni artista percorra lo stesso cammino.

F. V.

## Luigi Broggin

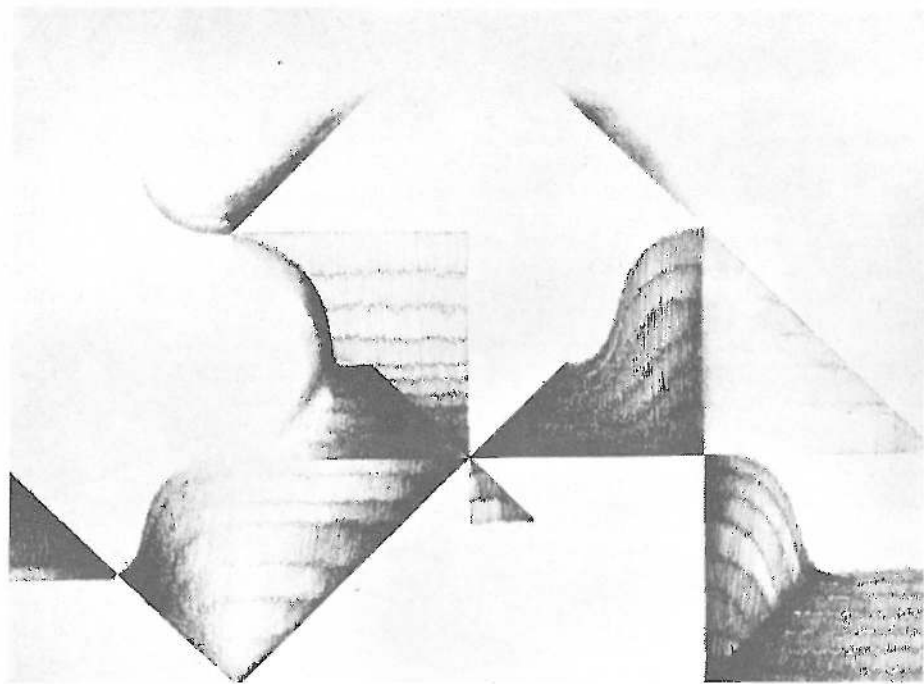
Di *Luigi Broggin* oggi si parla poco. Ma la colpa è anche un po' sua. Questa volta, per vedere le sue sculture, è stato necessario salire presso l'insolita sede di un antiquario: *Gianfranco Luzzetti*. Le ragioni le ha accennate Broggin stesso in una breve nota nel catalogo, in cui si parla delle crisi, dello sconcerto che lo prende quando deve organizzare una personale. Meglio così, specie a fronte di certe mostremanie. Ma il troppo stropia. E si finisce per avere un ricordo cristallizzato, statico della sua opera mentre,

come si è potuto osservare in questa esposizione, la sua ricerca è tuttora — a 62 anni suonati — ben viva. Anzi, secondo me, questi ultimi anni sono di una libertà creativa, come neppure nei momenti di maggiore notorietà. Quei momenti iniziati nel '31 con la intuizione di Raffaello Giolli e maturati intorno al '40, quando i maggiori critici del tempo si interessarono a lui. Ho parlato di libertà creativa perché se il recupero dei primitivi, in chiave antiretorica, fu — insieme ad altri scultori — suo titolo di merito fin dagli inizi, oggi e cioè a distanza, a me sembra che tale recupero sia stato di frequente venato da residui luministici, impressionisti e lombardi, che ne stemperavano un pò la forza. E le sue sculture, malgrado un più macerato plasticare, conservavano spesso echi culturali, specie francesi e matissiani. Non è che echi oggi non ce ne siano. Ma direi che è cultura che si è fatta ormai carne della sua carne. E se la ieraticità di certi bronzetti nuragici o l'arcaicità della statuaria greca dei primordi scorrono sottopelle alle sue odierne figure, è sentimento non esterno bensì ritrovato dentro di sé, scoperta di una identità come accade a chi — non più giovane — rilegge i classici. Oserei dire — e spero di non essere frainteso — che per Broggin è ora un capire che quella sua forza che già nei disegni gli si rivelava come forza vitale, trionfante su ogni violenza, (penso ad alcuni disegni di donne violentate che sono una affermazione perentoria di una vita irriducibile e vittoriosa) è della stessa natura di quella degli anonimi creatori di *kouroi*. Certo l'inno alla trionfante umanità di quegli ignoti scultori è epica soltanto greca. Di una Grecia storica che domava, ridente, la barbarie dentro la propria coscienza. Mentre nel nostro artista non può che rispecchiarsi la dimensione più modesta, introversa, i tormentosi dubbi del nostro tempo e, soprattutto, nel suo caso, l'usura inevitabile di una iconologia vecchia di millenni. Ma malgrado l'impossibile confronto sono convinto che l'importanza dell'attuale momento di Broggin stia proprio in questo ritrovarsi, in questa intima, conquistata, primordiale fiducia. Sconcerto com'è, credo che una siffatta affermazione sembrerà strana per primo a lui. Ma come spiegare altrimenti la forza prorompente di certi suoi piccoli bronzi, non privi persino di una vaga fisicità di sorriso, la solarità di alcuni suoi torsi femminili, la belluina possanza dei suoi cavalli?

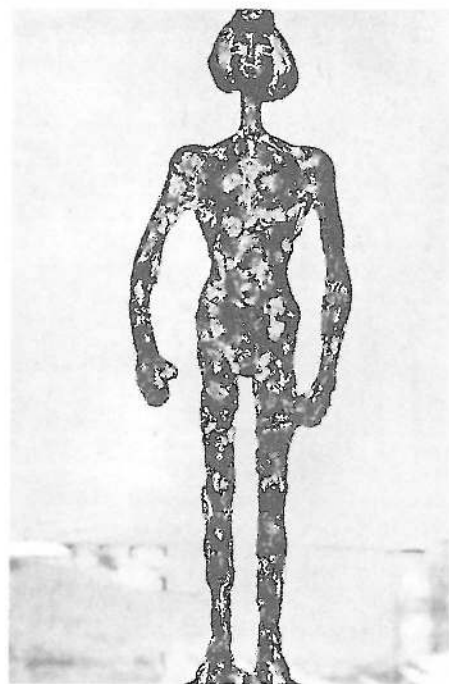
F. V.

## L'uomo e l'arte

« L'uomo e l'arte » è il nome di una nuova galleria apertasi a Milano in via Brera. Le sue funzioni non sono esclusivamente mercantili. Essa si « prefigge — secondo una pubblica dichiarazione — di superare i confini del discorso



Franco Meneguzzo: «China» 1970.



Luigi Brogini: «Figura» 1969.

Giancarlo Cazzaniga: «Estate e Portonovo» 1969-70.

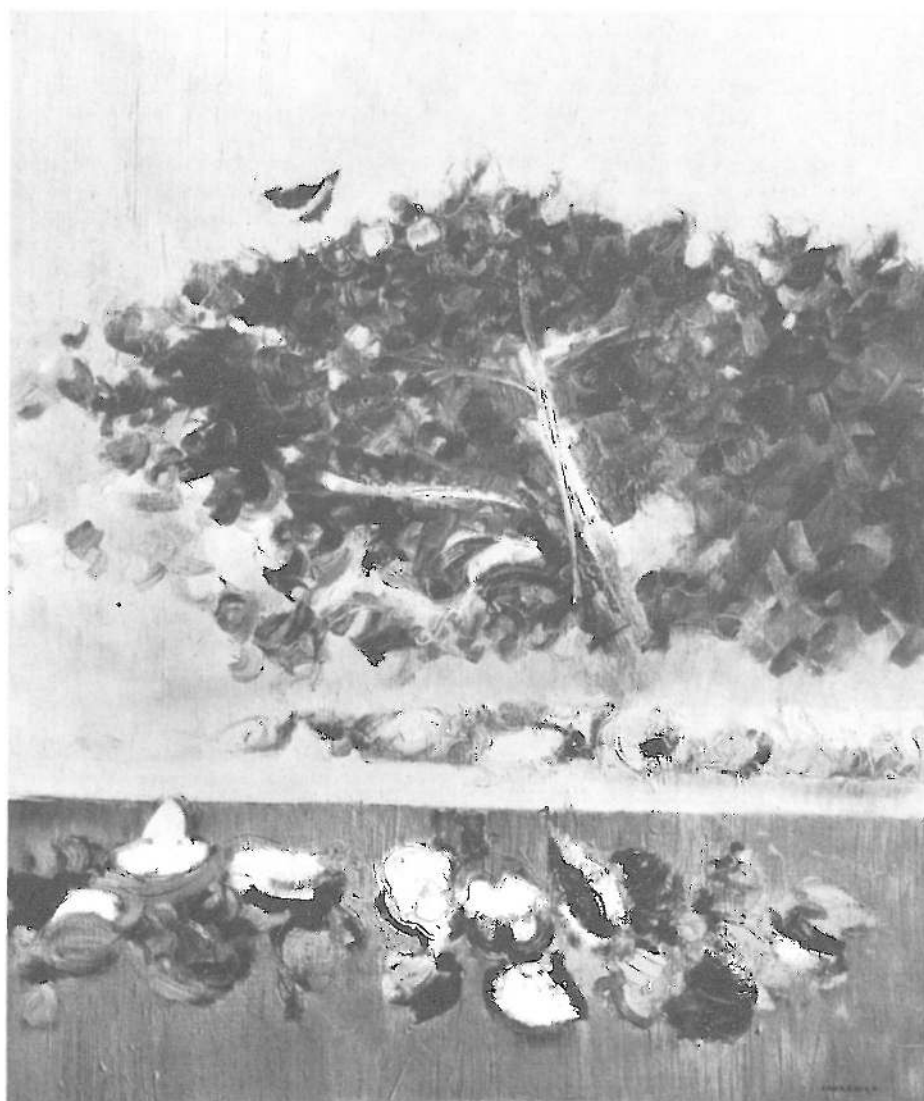
strettamente specialistico per indagare avvalendosi dei più svariati strumenti offerti dalla cultura moderna, e attraverso una serie di iniziative a lungo termine, la attuale validità delle più avanzate manifestazioni artistiche del giorno di oggi, in modo che la ricerca condotta lungo questa linea di tendenza possa, se non altro, sollevare una serie di problemi che richiedono, per la complessità della loro natura, una trattazione organica e non una sporadica attenzione». È un programma ambizioso ma che rivela problematiche oggi sempre meno alienabili. La prima manifestazione comprende opere di Adams, Alt, Appel, Cavaliere, Davie, Kenny, Rambelli, Scanavino, Schifano, Seager, Turcato. Nomi e opere in parte assai interessanti, in parte no. Ma ciò che dà un significato nuovo alla manifestazione è l'avvenuta collocazione, accanto alle opere moderne, di una serie di oggetti provenienti dalla Nuova Guinea e precisamente dal bacino del Sèpik, ove fiorisce una delle culture più vive e spettacolari della Melanesia. Al di là dell'analisi estetica il problema si sposta subito al linguaggio e a tutte le tematiche ad esso sottese; e ai significati che l'arte ha all'interno dello spazio umano e sociale che le esprime. È un discorso appena aperto ma che va — come intende la dichiarazione programmatica — portato avanti nel modo più organico e scientifico possibile.

A. N.

## Monza

Giancarlo Cazzaniga

Le trentaquattro opere di Giancarlo Cazzaniga presentate alla Galleria civica di



Monza, illustrate da Roberto Tassi, in un volumetto della collana di Scheiwiller « proposte », si riferiscono a un unico tema « Ricordo d'estate » che l'artista va elaborando dal 1965. È una linea di ricerca, continua, quasi sempre fruttuosa e mossa da un'interiore ragione costitutiva, oltre lo splendore di una trama pittorica che non teme le insidie delle trasparenze tonali. Cazzaniga — come giustamente nota Tassi « opera una riduzione che trasforma lentamente l'oggetto pittorico in un organismo in cui sono rallentati i processi vitali e che, spogliato dai rapporti, dalle esuberanze, dalle varietà dei fenomeni, si restringe a una sua essenza interna, alla rappresentazione di un sentimento poeticamente monotono della vita ». In effetti, e abbiamo già avuto occasione di osservarlo, rifiutando asprezze e dissonanze e legandosi piuttosto agli umori di una certa recente pittura padana, ma con libera determinazione, l'opera di Cazzaniga si è andata precisando nel senso di una più aperta aderenza tra immagine formale e impulso evocativo. Egli dipinge con assidua, sottomessa fedeltà luoghi naturali ma sempre in una tensione limite e in un allusivo confine. Di frequente sono spiagge, sentieri, davanzali, luoghi da dove la memoria e l'ansia piegano ambivalenti e pressanti richiami; da dove la realtà alle spalle, intorno, sembra precipitare in immagini disperse e senza corpo. L'occasione lombarda di Cazzaniga, evidente in una certa « soavità », nella predilezione per una pittura chiara immersa in una luce lattescente, è superata da una simile direzionalità immaginativa. Di fronte al paesaggio egli si muove non da una remota, mistica distanza contemplativa ma con vigile eccitazione. Cazzaniga non trasfigura però la realtà in simboli ma ne registra l'apparenza attraverso ambigui fantasmi; rischiosamente cerca di separarne le diverse, oblique distanze, di recuperarne un silenzio che è, nell'accezione sartriana, non vuoto ma « distruzione di parole ». È questa un'operazione che distende la qualità naturalistica del paesaggio in una singolare tensione temporale: le sottili variazioni nelle quali è sparpagliata la compatta apparenza delle cose liberano un'evidenza concitata, un senso acuto del nascere-morire, del trapassare del tempo.

V. F.

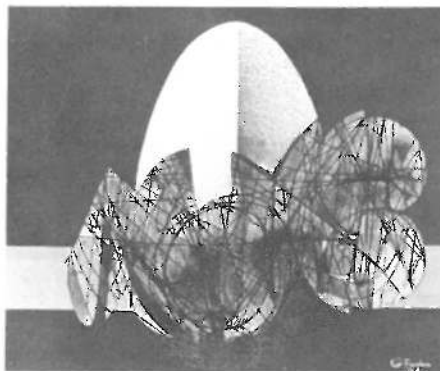
## Nuoro

### Frogheri, Pes

La percezione di ogni campo strutturato è sempre associata ad un concetto alla cui formulazione concorrono, all'origine, oltre i normali processi recettori anche le caratteristiche e le condizioni ambientali dove si vive e si opera. *Gino Frogheri*, infatti, è uno dei pittori sardi operanti

nell'Isola che ha maggiormente percepito gli avvenimenti esteriori, i sintomi cioè della progressiva trasformazione socio-economica del suo paese, prendendone coscienza. Sentire il proprio tempo e prenderne coscienza, come ha affermato Enzo Fabiani, il prefatore di questa mostra alla *Chironi 88*, « è doveroso per l'artista moderno il quale non è più chiamato ormai a preoccuparsi del vestito e del colore degli occhi, ma del cuore e della mente dell'uomo ». Tale urgenza è stata avvertita in larga misura dal nostro artista che, da tre anni a questa parte, si è adeguato ai tempi nuovi dell'arte cercando un linguaggio che era già in lui, e noi lo sapevamo da molto tempo prima, un linguaggio più autonomo, essenziale, sublimato ed anche pieno di profondità interiori e di risonanze. Risonanze di echi lontani di ancestrale memoria, di una cultura anticamente tradizionale che non è stata rinnegata ma riscoperta istintivamente in chiave moderna, alla luce di un contesto culturale più vasto, attuale, che va oltre gli angusti confini regionali. La personalità pittorica di Frogheri si è venuta così a distaccare dalla condizione modale di una cultura salottiera ristretta per identificarsi nella ricerca, non disarmata, di un essenziale criterio di ordine, di disciplina, di conoscenza in un processo intellettuale ed espressivo il cui valore è insito nel ruolo di attivazione socio-culturale assunto a livello di una società in evoluzione. L'opera dell'artista si è ben presto demitizzata del manto della visione iconica tradizionalista divenendo preziosa nell'invenzione del pattern formale e cromatico, sempre più dinamica e sintetica nell'ossatura strutturale delle parti e degli insiemi compositivi arricchendosi di una carica espressiva astratteggiante colma, a volte, di suggestioni emotive surreali che potrebbero apparire, a prima vista, dei tentativi chiusi di una ricerca solipsistica che invece, a ben guardare, è piena di richiami sensoriali esteriori, ben motivati e di precisa significazione rivolti a captare l'essenzialità delle cose che sembrano attinte alla memoria di una esperienza remota. Sono forme visive che denunciano l'impronta intelligente dell'uomo, i segni del

Gino Frogheri: « Rinascita » 1970.



tempo nei tagli e nelle fenditure che rompono il contorno figurale annullandone l'integrità strutturale, come se si trattasse di reperti di un'antica civiltà riportati alla luce e all'apprezzamento dell'uomo di oggi, sono visualizzazioni che ci riportano alla mente astratte movenze magico-rituali di genti primigenie in uno spazio oramai fuori del tempo, ed ancora immagini oggettuali librate dinamicamente nello spazio materiale, uno spazio indicato da ampie campiture cromatiche che si staglia negli intorni su altro spazio color antracite, come due entità ambigualmente antagoniste, che assumono significato di spazialità attive e disponibili in opposizione di altre spazialità cosmiche passive perché non ancora disponibili, ma catturabili dall'uomo; sono immagini dicevamo librate nello spazio che da oggetti si sono fatte sostanza, materia in continua trasformazione quasi a simboleggiare escatologicamente il fine ultimo delle cose nella loro segreta essenzialità. Componenti tutte queste di valida compiutezza artistica dove la presenza umana è sentita, più che rappresentata, nella totalità di cui essa è parte attiva, sono concetti visivi che, nella giusta prospettiva poetica, riempiono un vuoto ch'è intorno a noi di cui ci sentiamo privati, ma anche una testimonianza seriamente speculativa di un passato che è solidale con il mondo presente nella continuità biofisica dell'essere.

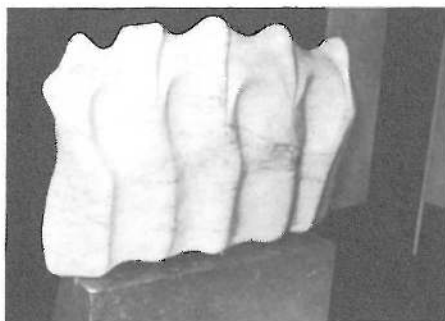
Alla *Sala Comunale* ha esposto *Lino Pes*. Il giovane pittore sardo è presentato in catalogo con stralci di citazioni critiche di vari autori. È presente con un folto numero di opere ad olio e a tempera di buona fattura di ispirazione realistico-oggettuale che adombra concetti simbolici sulla solitudine e l'inquietudine dell'uomo d'oggi quando, non addirittura, di calda poetica metafisica dove il silenzio si fa più profondo e sentito dalla presenza rappresentativa di relitti oggettuali, che hanno perduto ogni pratica utilità, abbandonati su ampie distese di spazi disabitati.

M. d. C.

## Palermo

### Florio, Di Giorgio, Gentile, Sacco

Le mostre di *Carrà* alla *Tavolozza*, di *Fontana* e di *Licini* alla *Quattro venti*, di *Cagli* e degli *Uomini rossi* di *Sassu* alla *Robinia* testimoniano di un corso particolare della vita artistica a Palermo, almeno nel senso in cui l'iniziativa di pochi galleristi « seri » è costretta a qualificarsi e a qualificare l'attività della città proponendo mostre che superano le possibilità di assorbimento di un mercato limitato. Si tratta delle prime esposizioni di *Carrà*, *Fontana* e *Licini* in Sicilia, va detto, e le mostre, se pure solo indicative, servono utilmente all'informa-



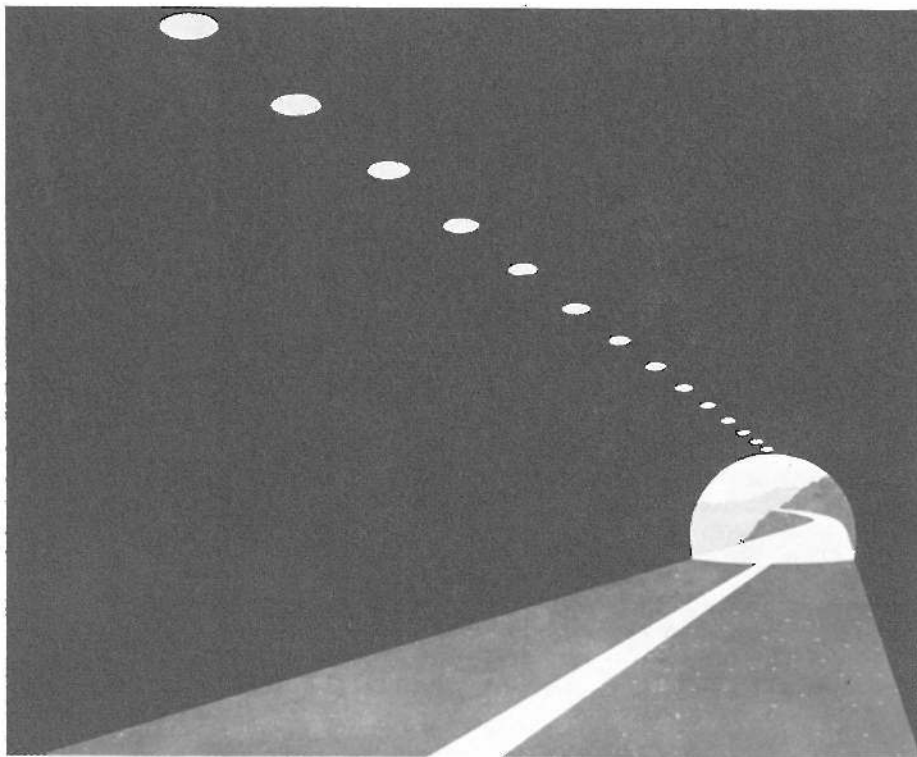
Vittorio Gentile: «Transenna marmo» 1970.

zione del pubblico. La nuova galleria *il Paladino* propone una mostra per molti aspetti singolare. Circa sessanta opere di *Vincenzo Florio*, ultimo discendente della famiglia Florio che ricoprì un ruolo di primo piano nella vita economica siciliana e nazionale alla fine del secolo scorso e agli inizi di questo, a cui si deve, in una certa misura, il fiorire a Palermo di una cultura liberty legata alle più vive espressioni europee.

Florio, scomparso qualche anno fa, frequentò artisti tra i più affermati della cultura europea, ospitò Balla a Favignana attorno agli anni '20, incontrò spesso Delaunay a Parigi dove osservò con fervida attenzione l'affermarsi dei « primitivi moderni ». Il centinaio di dipinti di piccolo formato che ha lasciato, mai esposti prima di questa mostra, rivelano non tanto una chiusa cifra stilistica quanto una capacità ironica di assorbire un certo « occhio » europeo; così è possibile trovare nelle sue opere le influenze di una lettura entusiasta di Dufy o la partecipazione al « dinamismo » dell'amico Balla, o la scoperta del senso *naïf* di Bombois e Seraphine. Ma quello che più colpisce è il filtro attento con il quale Florio avverte il mutarsi nel tempo di uno « sguardo nella realtà ». Egli non pretende di muovere nessuna nuova « ottica », ma cerca di adattare quell'ottica che gli amici pittori ridefinivano a un mondo di oggetti e di paesaggi familiari esplorati senza compiacenze autobiografiche.

Ad *Arte al Borgo*, *Maria Grazia Di Giorgio*, una pittrice che ha silenziosamente lavorato a Palermo per quarant'anni ripropone un'antologia del suo lavoro. Che ha un'apparenza, candida ingenua e un sottile riferimento, più profondo, a una cultura figurativa dotta per la brulicante immaginosità, per un uso del colore compatto e vivo di interne accensioni, per un « comporre » attento ogni figura nel quadro. Vi è anche visibile il gioco delle influenze che Rizzo ha mediato a Palermo negli anni del secondo dopoguerra; ma nella misura in cui l'artista ha difeso l'immediatezza di un suo mondo è possibile cogliere un'espressione autentica e saldamente determinata.

Una segnalazione va fatta per le mostre del giovane scultore *Gentile* al *Sileno*, alla



Remo Gaibazzi: «Week End» 1970.

ricerca di una drammaticità e continua evidenza della materia che egli analizza studiando delle forme avvolgenti ma individualmente riconoscibili, e del pittore *Sacco*, a *Lo Scarabeo*. Quest'ultimo, non ancora trentenne, si presenta come un artista dotato ma ancora incerto sulla « conclusione » di un suo mondo pittorico sull'« assetto » col quale affrontare la difficile ricerca di un nuovo ordine di rapporti e di tensioni in una visione naturalistica.

V. F.

## Parma

### Remo Gaibazzi

La mostra di *Remo Gaibazzi*, allestita nel salone dei contrafforti in *Pilotta* per iniziativa dell'Istituto di storia dell'Università di Parma, contiene un preciso significato educativo. Lo spettatore che s'addentra nella rassegna vede gallerie d'autostrade ritagliate contro un paesaggio di verdi e di azzurri, contrafforti ripetuti sui ritmi delle ombre, cupole e torri, frammenti architettonici e facciate a strisce. I colori sono acrilici scoperti e violenti, oppure trattenuti sotto la patina lieve del tono. Convien ora individuare il metodo di lettura più idoneo alle opere di Gaibazzi e quindi verificare se tale metodo scaturisca o meno per via diretta al momento della fruizione. L'approccio fra lo spettatore e il quadro si verifica per le vie della percezione, in un rapporto che esclude gli interventi delle altre

sfere mentali. L'occhio va incontro alla struttura senza operare il consueto raccordo fra segno e immagine e assolve, in un processo tanto semplice quanto completo, alle richieste conoscitive dello spettatore. L'apparato linguistico, che pure è stato costruito con i più rigorosi strumenti delle tecniche visuali, si dissolve in virtù dell'autonomia acquisita dall'immagine in rapporto all'oggetto. Nei due puntuali saggi che accompagnano il catalogo, Arturo Carlo Quintavalle e Andrea Calzolari mettono in chiaro, sulla base di una corretta e motivata lettura, i valori e i caratteri dell'opera di Remo Gaibazzi. Emerge in particolare l'inedito significato di una composizione culturale realizzata « a freddo », mediante una selezione tutta personale sulle forme di Max Bill e Mondrian, oltre che sullo « estrapolamento emblematico » di Lichtenstein, e tradotta in dimensione straniata: « Il peso delle teorizzazioni brechtiane - scrive Quintavalle - non può essere trascurato nell'invenzione dell'opera pittorica di Gaibazzi: anche qui non partecipazione descrittiva del produttore artistico, stimolo critico nei riguardi dello spettatore, continuo 'inganno' del medesimo attraverso, questa volta, la materia tipica, della comunicazione visuale e cioè, appunto, la costruzione stessa dell'immagine, un modo di stesura del tutto distaccato senza alcun cedimento al sogno idealistico della bella materia, della raffinata pennellata, della tessitura piacevole ». L'intervento della « distanza » estraniante è senz'altro un elemento nuovo nel panorama della ricerca visuale contemporanea ed è appunto da essa che

scaturisce il significato educativo di questa sequenza di gallerie d'autostrada, di cattedrali romaniche, di contrafforti farnesiani. Gaibazzi smonta e ribalta il codice che conduce all'immagine, ne rivela i meccanismi interni (come i siparietti brechtiani) così da non concedere nulla alle annessioni, più o meno astute; nemmeno a chi vorrebbe «interpretarla» in chiave dissacrante verso le storie o i sentimenti d'ambiente. I monumenti e le autostrade sono gli emblemi dei nostri itinerari turistico-consumistico-culturali; essi costituiscono il substrato dell'immaginazione collettiva, traduzione al presente della «pensée sauvage» di Lévy-Strauss. Ma alla svolta dell'incontro percettivo l'immagine e il linguaggio si dissolvono per lasciare che l'uomo possa vivere la pienezza del suo momento estetico: come accade in ogni autentico evento educativo.

G. C.

## Piacenza

Mascherini, Tronconi, Tagliaferri

Stimolante mostra di *Marcello Mascherini* a «Il Gotico», con i lavori più recenti nei quali si può notare il continuo superamento di se stesso che l'artista triestino sa compiere in nome di una cultura viva, di una «contemporaneità» che rappresenta uno dei suoi pregi. Notiamo il Mascherini mediterraneo, di una cultura mediterranea che ieri si poteva inquadrare nei termini di «bellezza sensuale» per l'evocazione di miti affascinanti (Eros, Saffo, Icaro, Vestale, Chimera, Figure ioniche) ma che oggi, nella misura in cui l'artista riprende gli stessi miti conferendo ad essi però un'altra tensione, si accosta ad un carattere drammatico, tragico, da teatro greco. I miti sono stati infranti; le divinità hanno perduto il loro sorriso; gli eroi hanno tremato. Icaro è piombato dai cieli che credeva di dominare con le giovani ali; Prometeo ha pagato la sua vana e proterva sfida; Saffo muore inappagata, arida per la delusa passione amorosa; la «Voce nel deserto» urla nella notte degli uomini e del tempo ed è maschera di orbite vuote nel naufragio delle coscienze; Dafne alza il volto per l'ultimo sguardo attornito, pieno di pietà, dalle foglie e dal legno in cui si è rifugiata per sottrarsi alla lussuria dell'uomo. Mascherini artista del Carso che egli universalizza fino a farlo divenire simbolo del mondo tutto. Il Carso è veramente un altro elemento vitale della sua arte; gli ha inventato l'anatomia delle sue sculture. «Vivono di questo calcare che combatte contro il tempo, l'aria e l'acqua». Vengono alla mente le parole di Scipio Slataper: «Carso, che sei duro e buono! Non hai riposo e stai nudo al ghiaccio e all'agosto, pio carso rotto e affannoso verso una linea



Marcello Mascherini: «Epido».



Pierangelo Tronconi: «Vecchio» 1970.

di montagne per correre a una meta; ma le montagne si frantumano, la valle si richiude, il torrente sparisce nel suolo». Mascherini uomo di frontiera, di quella frontiera triestina che annovera uomini come Svevo e Saba, Slataper e gli Stuparich, Giotti, Quarantotti Gambini, Marin, Tomizza, Benco tra gli scrittori e Music, Spacal, Zigaina tra i pittori. Infine Mascherini sempre uomo di ricerca, capace di smentire anche se stesso, sempre nel rischio quotidiano dell'artista che ha una intelligenza fatta di allarmi. E naturalmente smentisce anche la critica la quale se una volta discuteva di un «arcaismo sereno, giocondamente sensuale» delle sue opere, oggi deve fare i conti con i temi drammatici, tragici (bene, recentemente, lo hanno «letto» Alfonso Gatto, nella monografia dedicata al nostro scultore, e Marco Valsecchi).

Pierangelo Tronconi ripresenta alla *Galleria «Città di Piacenza»* i suoi temi: i turbamenti e le contraddizioni della società, il rifiuto dei condizionamenti, la dolente denuncia dei mali che travagliano l'uomo, l'amore ai solitari, agli indifesi. Tronconi si è presentato da solo in catalogo con una interessante serie di considerazioni sulla sua posizione di artista insistendo sui valori «umanistici» della sua ricerca. Rileviamo la maturazione artistica di Tronconi soprattutto grazie all'apporto di un cromatismo brillante e vivace.

Romano Tagliaferri alla *Galleria «Il Gotico»*. Piacentino, anni 30, viene da buona scuola e svolge motivi inquietanti nell'aria di una cultura decadentistica. Sono crollate tante certezze nel mondo e tanti sentimenti son morti nell'uomo. Una immagine, un volto, un segno della natura ci ripropongono dubbi e contrasti; ci rifugiamo nella nostra individualità e non vediamo una meta. Tagliaferri è giovane da seguire. In catalogo un'acuta presentazione di Ferdinando Arisi.

M. G.

## Roma

Alberto Burri

La *galleria «Qui Arte Contemporanea»* ha organizzato a cura di Marisa Volpi Orlandini, una importante mostra dedicata a tutta l'opera grafica di Burri. Burri, uno dei più grandi ed ispirati protagonisti dell'informale, accede all'incisione piuttosto tardi, nel '59, quando le sue ricerche materiche possono trovare una più agevole traduzione grafica. In tal senso egli si qualifica fin dagli inizi come un *peintre-graveur*. E tale resta; sebbene recentemente, in una serie di incisioni rafforzate da collages e ancor più nella cartella «Lettere dalla montagna» (eseguita sui disegni e gli acquarelli che inviava a sua moglie nel 1969 da Città di Castello), sembra mostrare un interesse più vivo e diretto verso l'incisione. Del resto è ormai esplicito il suo allontanamento dai materiali corposamente espressivi nella loro pregnante violenza d'urto, per materie più decantabili e raffinate che lo riconducono inevitabilmente al mondo mentale del disegno. Un passaggio dalla deflagrante materia-immagine ad una contenuta immagine-materia che mentre conserva una sua estrema e più segreta fisicità, chiarisce alla pari quanto il materialismo di Burri non sia mai stato solo «bruto», organico ed esistenziale ma anche sottilmente allegorico e mentale. Ho scritto altre volte che la singolare, misteriosa novità di Burri, rispetto agli altri maestri dell'informale, stava proprio nel particolare tipo di accrescimento estetico che ci offriva la sua pittura. «Burri, osservavo, ci cattura appagandoci di bellezza; una nuova bellezza, raggiunta con

mezzi del tutto insoliti, che si manifesta *per opposizione* dopo il primo attimo di repulsa». Ebbene oggi il passaggio da una « ipostasi esistenziale » ad una « ipostasi apollinea » (il trapasso cioè « dal polo basso » della materia a quello « alto della forma ») può apparire più esplicito e, tuttavia, mi pare nasca ancora per opposizione. Non è la repulsa che ci viene dalla materia ma lo smarrimento insinuante che ci viene dall'ambiguità, sia pure dialettica, che scorgiamo dietro tanta esattezza formale. Ecco: la materia c'è ma è sotto narcosi; ecco c'è l'immagine ma perversamente inafferrabile e indefinibile, tra geometria e organicità; c'è il segno ma come puro limite di separazione tra il leggero e il pesante, tra la luce e il buio o, più letteralmente, tra il nero e il bianco, il bianco e il nero; e c'è, infine, ancora l'azione, il gesto del pittore ma occultati: sembra quasi che Burri non « operi » più, tanto sono scomparse le tracce cruenti dei suoi interventi. Insomma « il ruolo presentificante della materia che forzava alla reazione diretta lo spettatore », come ha stupendamente detto Brandi, è ridotto al minimo. Oggi lo spettatore è preso al laccio con mezzi più difficili, capziosi che ne colpiscono ed esercitano tutte le facoltà percettive agendo su diversi piani: ottici, mentali, emotivi. Noi arriviamo dunque solo in apparenza più facilmente alla bellezza, al consueto dono estetico che Burri ci offre. Giacché dietro questa bellezza, espressa in una più sublimata perfezione si cela un'arida angoscia, assai più subdola di quella manifesta nei « sacchi », nelle « combustioni », nei « legni », nei « ferri », nelle « plastiche ». L'angoscia di un altro ordine (che, è ovvio, non ha niente a che fare con l'ordine razionale e pur-visibilistico dell'astrattismo classico, preinformale), dove ormai lo scarto tra vita e morte, tra luce e ombra, tra materia e antimateria è minimo. Un ordine che prelude al grande silenzio.

L. T.

## Antonio Donghi

Scorrendo l'antologia critica inclusa nel catalogo di questa vasta rassegna donghiana allestita dall'Ente Premi Roma a Palazzo Barberini, colpisce un'osservazione di Roberto Longhi, tratta dalla « Italia Letteraria » del 7 aprile '29, osservazione, tale era comunque l'autorità del Longhi, variamente ripresa ma variamente fraintesa da più di un critico. Scriveva dunque lo studioso piemontese che nei paesaggi di Donghi « un certo debito di verosimiglianza e i curiosi, molteplici richiami esterni lo tenevano solitamente impegnato ad osservare piuttosto che impigrire nella scelta del troppo accomodato... ». Questo « troppo accomodato », che non è da riferirsi alla composizione studiata né ad un che di lezioso, come è stato ritenuto, va posto in relazione alle riserve che Longhi avanzava

sugli « interni » dell'artista: « Su questa via, per amor di proiezioni più calme, il Donghi si ridurrà ad una scelta tutta inanimata, quando non voglia - e qui l'intuizione longhiana è decisiva - giungere addirittura a un'arte astratta ». In questo giudizio, come mi sembra d'intendere e cercherò di chiarire, sono definiti i limiti e i rischi dell'artista romano, la cui mostra, la più ampia dalla morte (sono ottantadue quadri dal '19 al '55), si recensisce qui con una sorta di irritato compiacimento, di deliberato, pervicace credito pregiudiziale, a scorno di quanti e quali logoranti dubbi, letali certezze, acrobatici sofismi ci mortificano quotidianamente nelle altalenanti ipotesi di una situazione culturale troppo controversa perché, al di là di ogni legittima articolazione, non si debba supporre al suo interno più di un falso problema, più di un errore di impostazione. Resta il fatto che ad una mostra come questa di Donghi oggi non si entra neppure, ovvero, entratici, va rovesciato almeno qualcuno dei pilastri su cui è venuto crescendo l'edificio della situazione artistica odierna. I tratti peculiari di Donghi sono notissimi, ciascuno ha del suo mondo un'idea sufficientemente definita; qui si tenderà soltanto all'abbozzo di un'analisi, rinunciando a motivare la legittimità di quel mondo, nel suo complesso, nella situazione che viviamo. Intanto non è inutile uno sguardo alle primissime tele qui esposte, datate tra il '19 e il '23/'24, nelle quali converrà distinguere varie facce che l'artista mostrava allora, e che in certo modo qualificano e chiariscono una sensibilità di cui si dovrà tener conto. Alcuni dipinti, come la « Fontana di Trevi » o quella dei « cavallucci marini » mostrano l'artista, poco più che ventenne, ancorato ad una domestica pittura, seppure sapientissima, assai più casalinga e provinciale che non postimpressionista o bonnardiana. Nel « Minatore », del '22, il pittore trae da una ricognizione caravaggesca un afflato realistico potente, che nel « Cortile », nell'apparente compattezza della struttura, è inquieto trascorrimento, dove il fluido, sfuggente biancheggiare di lenzuoli stesi singolarmente precorre le accese fantasmagorie mafaiane. E Mafai dipingerà undici anni più tardi, nel '33, le sue « Donne che stendono i panni », ripetendo il gesto che le « Lavandaie » qui cristallizzano nei prodromi di quella « scelta tutta inanimata » che sarà, valga l'intuizione longhiana, il rischio perenne dell'artista. Quindi, attraverso momenti che potrebbero tuttavia distinguersi e analizzarsi, Donghi si avvia alla definizione del suo mondo più tipico; e quei momenti sono le « Calendole » del '24, dove la pittura sembra ripiegare su se stessa in un ottocentismo quieto e rinunciario, la « Tavola apparecchiata » dello stesso anno che sembra aprire quella quiete a una freschezza di colore sintomatica di futuri sviluppi, e, su un altro versante, quegli uccelli in gabbia, dipinti negli anni seguenti, o quel vaso

di fiori, citato appunto dal Longhi, che nel quadro della « Sposa » ('26) fonda il riferimento ai fiamminghi. Riferimento, probante, che non vale tuttavia più che tanto: la vena di Donghi ha già trovato il suo spazio, e lo dichiara compiutamente in un « Paesaggio » del '28. È un risultato eccellente; l'apparente esilità di approccio alla realtà, giocata nell'accordo di verdi ocrati e d'azzurro, nel tenero svaporare del cielo cilestrino, solidifica poi nella sintesi davvero mirabile dove ogni tono si condensa, stratifica un'esperienza della natura tutt'altro che labile, e l'esito pittorico rivela una sua misura ferma in cui dura tuttavia l'eco trepida della vibrazione emotiva. Un paesaggino di qualche anno seguente, intitolato « L'altra riva », reca il discorso alla punta estrema. Donghi vi abbandona certi latenti seppure non invadenti riferimenti quattrocenteschi, e scopre del tutto il tipo della sua partecipazione, castigata, appena malinconica, e in questa misura trepidissima. E il nome cui si andrebbe col pensiero, per indicare la direzione verso cui non vanamente è orientato questo suo momento, è quello di Morandi. Ma nei paesaggi di Donghi manca ancora qualcosa che è invece determinante e che è soltanto nelle figure. S'è detto spesso dell'ironia, anche se accentuerei quel suo risolto che è la malinconia, ma ancor più vale la penetrazione psicologica, decisamente diramata e implicante, che mi appare, e direi persino largamente, il tratto essenziale. Dal « Nudo » del '28 alle « Donne con chitarra » del '30, dal « Battesimo » dello stesso anno al « Ritratto di donna con cappellino nero » ('31), all'« Abito azzurro », alla « Gita in barca » ('34): con le quali sono citate numerose tra le cose migliori. Esemplificherei con la figura della madre nel « Battesimo », non una delle più belle (e tuttavia assai bella) ma delle più sintomatiche: assorta in quella fissità per la quale, sbagliando la mira, s'è parlato di irrealtà o di allucinazione, e che è invece la studiata compostezza della donna in posa, popolana forse, ma con la veste fresca di bucato, e il viso tirato di chi ha appena sofferto e non nasconde ora una gioia ombrosa epperò soddisfatta. Si legga l'inquieto, prensile, acerba ma latamente aggressiva vitalità di quello sguardo, o dell'altro, volutamente sentimentale e invece struggente, della figura di sinistra nelle « Donne con chitarra », o lo scatto fiero e in fondo segretamente dolente nell'« Abito azzurro » - e si vedrà di quali punte era capace l'artista quando non leccava manichini imbambolati: che era quella pittura « inanimata », non « osservata », cioè respirata e vissuta, e ripescata piuttosto nell'archivio delle acquisizioni mentali, di cui parlava Longhi. E per la riprova di una sensibilità squisitamente pittorica (non vorrei aver suggerito l'equivoco letterario) si guardino le mani dipinte da Donghi, quasi sempre bellissime, come nel « Pescatore di fiume »: quella mano gravata dal suo stesso peso,

come la troppa umidità l'avesse appena ingrossata, proletaria e tenera di non mortificata eleganza, triste, si direbbe, e chiusa, in quell'accordo magistrale col grigio cilestrino dei pantaloni.

G. G.

## Renato Guttuso

Quando *Guttuso*, che è un pittore di tipo verista, si ispira ad un teatro come quello di Eduardo traducendone in immagine i personaggi, ne vediamo una versione molto immediata e perciò fresca e viva. Con un'operazione di bravura l'artista fissa per un'istante i personaggi sul foglio ma li coglie in un momento di loro intensa attività e perciò guizzano nel disegno come pesci imprigionati nella rete: il loro destino è oltre, nel teatro. Eppure nell'istante in cui essi vengono immobilizzati nel disegno, l'artista conferisce loro tutta quella somma di particolari, di indicazioni e di annotazioni atte a definirli fisicamente ma anche psicologicamente. Sono personaggi profondamente espressi nei loro gesti, nel loro abbigliamento, nel modo di muoversi, di tenere il capo nelle spalle, di affondare le mani nelle tasche. Sono personaggi della vita, che hanno colori d'invenzione e che si muoveranno nel raggio di un'invenzione: l'ambiente sociale che li determina non è la loro unica possibile traiettoria. Nell'inventare per la commedia « il contratto » la traduzione visiva dei personaggi di Eduardo, Guttuso disegna con una coscienza moderna del teatro, nella quale è implicito un margine d'imprevedibilità all'esprimersi della personalità dell'attore: perciò insiste nel mostrare delle figure in movimento nel ciclo di un'azione che si sta compiendo. Quando viceversa sempre lo stesso pittore disegna per il medesimo lavoro le scene, resta imprigionato nelle maglie della rete del proprio « stile ». Poiché lo spazio che gira attorno a quei guizzanti personaggi si configura come un'area dalle precise dimensioni scandite nella geometria del teatro tradi-

zionale, l'unico sconfinamento dalla quale, è rappresentato dal giardino dipinto che spazia oltre la finta vetrata: un giardino di cespugli di fichi d'india per l'appunto « alla maniera » di Guttuso. C'è da presumere che, una volta collocati in quel tipo di spazio, i vivi personaggi non abbiano poi molte possibilità di vita: tanto le loro azioni, i loro movimenti, i loro pensieri ne saranno condizionati. Così ci appare contraddittorio, vedendolo insieme raccolto alla galleria « Il Gabbiato », il contributo dato da Guttuso al teatro di Eduardo, a meno che la contraddizione non riguardi soltanto il modo di sentire il teatro (attore e spazio) ma investa il mondo dell'artista.

F. D. C.

## Somma Lombardo

### Attilio Forgioli.

L'annuale « Invito al pittore » ospita quest'anno un giovane: dopo Aimone, Morlotti e Guttuso, abbiamo *Forgioli* con una bella selezione di opere degli ultimi quattro anni simpaticamente ordinate in alcune sale del *Palazzo Comunale*. La pittura di Forgioli, come del resto quella di altri suoi coetanei attivi a Milano, sfugge al gioco dei riferimenti storici diretti. Alla tendenza a scavare un filone, concettuale o linguistico, sino agli estremi confini del territorio artistico si sostituisce lo sforzo di avvalersi delle esperienze passate, non importa quanto distanti, come piattaforma di consapevolezza sulla quale abbozzare una prima parziale sintesi. È un atteggiamento che sottende un preciso giudizio storico sul corso dell'arte contemporanea, giudizio che, ritenendo già sufficientemente acquisita alla coscienza critico-artistica contemporanea una libertà, in teoria totale, dell'artista di fronte ad ogni contenuto concettuale e ad ogni forma o mezzo di espressione, attribuisce alla pro-

pria generazione una funzione eminentemente costruttiva. Ed è cosa che ritengo traspaia chiaramente dal rifiuto di Forgioli di cercare giustificazioni del proprio lavoro sul piano linguistico.

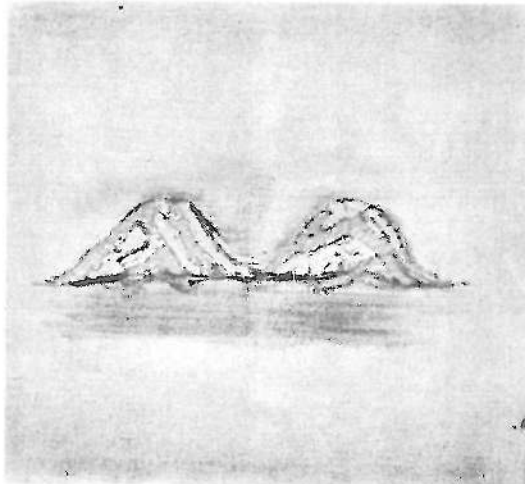
Quello di questo artista ritengo non sia un modo di percepire la natura, ma piuttosto un modo di sentire le cose che non sono totalmente degli artefatti, che conservano un margine di evoluzione propria tale da sfuggire al controllo umano. I titoli - « Paesaggio », « Isola », « Figura » - possono anche forzare verso un'organizzazione naturalistica del quadro, ma è un'organizzazione che non regge a lungo, poiché essi acquistano piuttosto la funzione di indicare a che cosa si applichi il discorso dell'artista. La cosiddetta « natura » lo interessa infatti nella misura in cui è sede di macroscopiche trasformazioni che procedono anche al di fuori dell'intervento umano. Una condizione nella quale l'uomo stesso rientra ancora pienamente. Quelli che ci vengono ostesi sono la fragilità, la corruzione, al limite il morire, come fatti peculiari, impliciti nella definizione di uomo e di vivente. Una situazione che una pittura ricca, piena di toni tenui e sapientemente accostati, di ceppo fondamentalmente autoctono, lombardo, ci propone come qualcosa da accettare; magari con un sottofondo di spiacevolezza, ma semplicemente, lontano da ogni ribellione astiosa e da ogni struggente nostalgia. Il discorso si snoda sul filo di un ritmo calmo, che l'atteggiamento dell'artista è eminentemente meditativo - *Paesaggio*, del 1968, riflette un vivo interesse per la pittura tradizionale dell'Estremo Oriente - un atteggiamento capace di piegare alle proprie diverse finalità anche elementi che possono far pensare a Sutherland. È riflessione quella di Forgioli tipicamente controcorrente in un mondo di tecnologia avanzata e di egotismo esasperato, ma dà la misura di quanto a fondo abbia il coraggio di scavare questa generazione di giovani artisti nell'assiologia della nostra società

R. Be

Antonio Donghi: « Paesaggio di Roma » 1927.



Attilio Forgioli: « Isole » 1970.



## Terni

### Uno spazio per l'uomo

Le difficoltà di creare un rapporto autentico fra arte e società ha spinto, di recente, il Comune e la Provincia di Terni ad affrontarle spregiudicatamente con una serie di « incontri culturali » articolati e sviluppati in un arco di circa 15 giorni. Incontri a cui si è dato l'unico titolo di « Uno spazio per l'uomo ». La popolazione ternana è stata invitata a visitare due manifestazioni artistiche (con relativo dibattito pubblico) e, contemporaneamente, a partecipare ad alcuni dibattiti su temi sociali di attualità quali: « la condizione umana nella fabbrica », « la malattia mentale: problema clinico o problema sociale? », « scuola e società: il peso della tradizione », « le autonomie locali e le nuove dimensioni della comunità ». È un esperimento coraggioso e di notevole significato, tanto più che, anche per le due mostre d'arte, ci si è voluti distaccare dai consueti moduli e ci si è rivolti a forme di comunicazione visiva e ambientale insolita e, comunque, con una accentuata caratterizzazione politica. Specialmente nella mostra intitolata « Chi uccide? », curata e presentata da Antonio Del Guercio, con l'aiuto di Michel Troche e Gerard Gassiot-Talabot. L'esposizione è avvenuta nella Sala XX Settembre e consisteva in un'unica opera formata da otto grandi pannelli dipinti in collettivo dai francesi *Alleaume, Cueco, Latil, Mikhaeloff, Parré e Tisserand*. In essa è raccontata cronologicamente la storia di Gabrielle Russier, l'insegnante francese innamorata di un suo allievo e spinta al suicidio dalle persecuzioni di cui fu vittima, a causa di questo limpido rapporto amoroso. Gli otto pannelli sono dipinti con una tecnica semplificata al massimo, quasi cartellonistica; quasi ad accentuare l'impronta didascalica; e le sequenze hanno un taglio rapido e drammatico, memori della lezione eisensteiniana. E su questa linea non mancano spunti poetici e figurativamente « colti », quasi sempre di un risalto solenne. Valga quell'immagine di Marx, distesa sotto una bandiera rossa sul pavé disselciato della rivolta del maggio '68.

L'altra mostra è stata tenuta a Palazzo Manassei e si è trattato di un discorso linguisticamente diverso anche se con intenti affini. L'ambiente ideato e realizzato da Nino Gianmarco, il quale si è valso della collaborazione grafica di A. Ciolli, L. Crisostomi, V. Giontella, C. Caponi e E. Di Monte, aveva infatti anch'esso uno scopo esplicitamente politico. Vale a dire uno spazio che, partendo da quello reale del cantiere e della officina, veniva ristrutturato attraverso la visualizzazione di una serie di momenti « primari », per crearne uno diverso a misura d'uomo. Utensili, segnali stradali, mucchi di materiale in un percorso che

voleva fare dell'ambiente tradizionale della fabbrica, uno spazio stimolatore di libertà. In altre parole, come ha scritto lo stesso Gianmarco nella presentazione, « stimolare l'impegno comune per la ricerca di un nuovo spazio per l'uomo, che consenta all'individuo di esprimere, in una società più giusta e umana, tutte quelle funzioni che oggi non può esprimere ».

F. V.

## Torino

### Chryssa

Questa prima mostra (*Galleria LP 220*) in Italia dell'artista greco-americana si inserisce tra le varie manifestazioni per il decennio della mostra del Nouveau Réalisme, fondato a Milano nel '60 da P. Restany. Chryssa fu appunto scelta da Restany, insieme a César, Bontecou, Chamberlain, Saint-Phalle, Hains, Tinguely, Stankiewicz, Rauschenberg, J. Johns, Arman, Yves Klein per la mostra incontro Europa-USA da lui organizzata nel '61 alla galleria Rive Droite di Parigi con il titolo « Nouveau Réalisme à Paris et à New York ». Questo importante incontro tra i nuovi realisti francesi e gli esponenti del New Dada americana puntualizzava, sul sorgere degli anni sessanta, « lo stabilizzarsi di un nuovo senso del reale da una parte e dall'altra dell'Atlantico ». Questa assunzione della realtà sociale derivava dall'attenzione al nuovo ambiente urbano in cui vive l'uomo, nella civiltà dell'immagine, della tecnologia e della accelerazione dei consumi. L'operazione artistica di Chryssa verte sull'analisi percettivo-meccanica di uno dei mass-media più diffusi nello spazio antropologico urbano: le lettere dell'alfabeto, nella serialità della stampa, titoli dei giornali, insegne e grafica pubblicitaria, segnaletica stradale. Da una decina d'anni essa lavora infatti intorno alla tematica dei caratteri tipografici - intesi nella loro semanticità e assunzione a emblema dell'odierna comunicazione visiva - dapprima con rilievi in alluminio e inox ('62) e quindi in neon colorato. Le opere qui esposte comprendono alcune sculture dal complesso « The Gates to Times Square » del '64-'66, e i « Birds » del '69. Il congelamento, tipicamente pop, delle immagini bloccate nei contenitori in plexiglas, sottolinea l'elevazione a icona delle lettere dell'alfabeto nelle scritte pubblicitarie e nei titoli dei giornali. La ripetizione quantitativa del segnale (ottenuta dal riflesso in successione sulle lastre in plexiglas in cui è racchiuso) è interata dall'effetto slontanante e di infinità dato dalla fluidità della vibrazione, fluorescenza e intermittenza della luce al neon. Il nuovo potere significante delle lettere dell'alfabeto nell'universo urbano è ormai associato all'immediato e condizionante rimando oggettuale del dato o prodotto da esse segnalato o reclamizzato. Chryssa

ne puntualizza questa convergenza riduttiva che avviene mediante la sintesi della percezione di svariati impulsi sensoriali e mentali, con la deformazione e quindi trasformazione delle lettere in nuovi ideogrammi. Essa crea infatti delle « scritte » di luce al neon in cui la lettera, ambiguamente, diviene oggetto o viceversa: così il contorno della lametta da barba macroscopica è una maiuscola rovesciata; oppure la base di una lettera si ritorce in alto nel segnale di curva stradale. La scissione tra vista, suono e significato propria dell'alfabeto fonetico è superata quindi dall'artista in sintesi gestaltica nei suoi ideogrammi: nuovi emblemi mentali e visivi dell'informazione umana nella realtà sociale del nostro contesto quotidiano.

M. B.

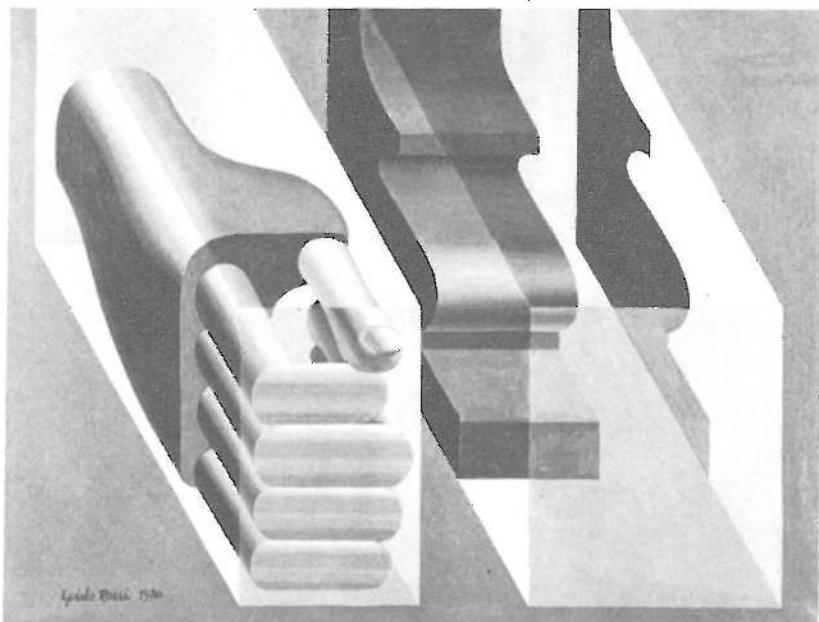
## Venezia

### Gischia, Maccari, Giunti Grugnolo, Ongaro, Rodella, Skuber

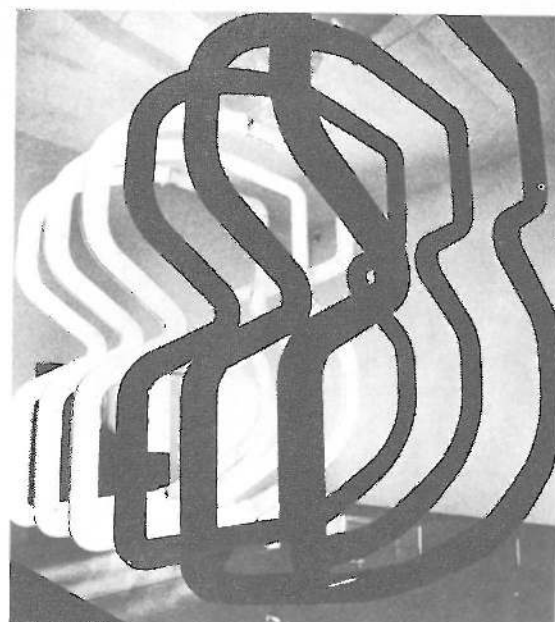
Leon Gischia alla *Galleria Meneghini*. Venezia, si sa, è anche Mestre, ma con questa parte del proprio corpo il centro storico è sempre alla ricerca di un giusto rapporto che fin'ora, invece, è fatto soprattutto di incomprensioni e reciproci complessi. Uno di questi è costituito dalla « distanza » culturale di cui soffre la nuova città nei confronti della vecchia. Nel tentativo di contribuire alla riduzione di questa distanza la Galleria Meneghini da circa un anno allestisce mostre di qualità e così, dopo Licini, Hartung e Guidi è ora la volta di Gischia che da qualche tempo risiede anche a Venezia oltre che a Parigi. Si tratta di una ventina di pezzi presentati da Giuseppe Marchiori ed eseguiti negli ultimi anni nelle consuete forme geometriche di colore vivo e smaltato, sulla scia di quanto ottenuto negli anni della guerra quando, in sodalizio con Bazaine, Pignon e altri giovani, cercava un risultato che sintetizzasse le precedenti esperienze cubiste e fauve.

Le collettive fioriscono ormai in tutte le stagioni, sempre più numerose e sempre più inutili. Un'eccezione è stata quella allestita dalla *Galleria del Cavallino* che ha portato a Venezia una lunga serie di xilografie giapponesi eseguite nel settecento e nell'ottocento. Rappresentano per lo più scene e costumi del teatro Kabuchi, il tradizionale filone del teatro giapponese di ispirazione profana che corre parallelo a quello « no » di ispirazione religiosa. Gli splendidi colori e la straordinaria esecuzione testimoniano della raffinatezza a cui era giunta la grafica giapponese che tanta influenza ebbe su alcuni dei massimi artisti europei negli ultimi decenni del secolo scorso.

Una mostra di grafiche di Mino Maccari



Guido Rossi: «Puzzle» 1970.



Chryssa: «Forme» 1968.

alla *Galleria Ravagnan*. Maccari è quello che è: una persona dalla intelligenza acuminata messa al servizio, da tempo ormai immemorabile, di quelle particolari forme di arte che sono la caricatura e la satira di costume. Maccari, infatti, sfugge a qualsiasi altro inquadramento, più che mai a quello dell'arte figurativa, per così dire pura, alla cui problematica e al cui sviluppo è sempre stato perfettamente estraneo. Naturalmente il divertimento per il visitatore non manca neppure in questa bella mostra dove si assiste ai consueti lazzi e sberleffi dei noti personaggi simbolici sempre immersi nella loro *bell'aria fin du siècle*.

Quattro giovani alla *Galleria Bevilacqua La Masa*: Giunti, Grignolo, Ongaro e Rodella: tutti studenti dell'Accademia alla scuola di Viani. Un bidé in gabinetto è sempre un bidé, ma un bidé in una Galleria deve fare i conti con la storia dell'arte che ne conta già alcuni di molto celebri, difficili da imitare. Il discorso sul bidé vale anche per gli altri oggetti pop, per le strutture primarie e per i calchi, tutti esposti alla mostra dei quattro giovani studenti. L'avanguardia estrema è soltanto per pochi ed è, naturalmente, irripetibile. Rifarla anche un anno dopo è già come scrivere sul ghiaccio.

Una giovane artista di Bolzano, *Berty Skuber*, ha esposto alla *Galleria del Traghetto*, presentata da Toni Toniato. La pittura della Skuber si svolge su due livelli: sul fondo quadrato di ascendenza percettivistica, molto sensibile ed elaborato, si sovrappone un piano dove sono disposte, come ritagliate, delle forme fantastiche, vagamente tecnologiche. Al di là del risultato la perplessità di fondo potrebbe risiedere proprio nell'ambiguità di questa operazione. Per il presentatore, invece, l'aspetto dialettico di questi due momenti diversi è del tutto positivo e

tenderebbe a definire un nuovo indirizzo di ricerca pur nella «contraddittoria visione della realtà, nei suoi conflitti tra storia e utopia, tra cultura e immaginazione».

G. S.

## Verona

### Guido Rossi

Guido Rossi è un pittore veronese che da molto tempo, ed esattamente dal 1958 vive e lavora a Parigi. Ora espone alla *Galleria dello Scudo*, opere eseguite in questi ultimi anni: pitture sculture, litografie, disegni. I titoli che citiamo: «tutto è ben incasellato» — «ci siete dentro» «accerchiamento» — «che cosa può contenere un parallelepipedo?» — «avremo spazio per sognare?» — «solitudine» — «non chiedete niente alla sfinge», indicano chiaramente il particolare tipo di esperienza perseguita dal pittore, che è quella di raccontare lo «scacco» dell'uomo contemporaneo, la sua riduzione ad oggetto, la sua passiva soggezione alle cose. Queste metafore, ormai abbastanza note e un poco scontate, sono tuttavia condotte con estremo rigore geometrico (assonometrie ribaltamenti prospettici — scomposizione in piani) così che tale lucida essenzialità accentua, quasi al limite della sopportazione, la chiara violenza dei significati. Corpi, visi, mani contenuti o ridotti in scatole perfette e levigate, presenze antropomorfe rese con geometrie cristalline ed esatte e dipinte con colori piatti, quasi sempre primari. La sensazione che se ne riceve immediatamente è angoscia e nel contempo s'avverte che tali perfetti incastri, tali artifici, assumono via via, nella nostra coscienza una

«dimensione» sempre più reale, sempre più spietata. Licisco Magagnato, nella presentazione del catalogo avverte bene: «Diventa ora evidente un motivo anche più profondo dell'arte di Guido Rossi; e cioè il suo bisogno di razionalizzare le regole della propria visione in un sistema espressivo, linguistico direi, rigoroso e senza approssimazioni, bisogno che in Rossi è connaturato ed istintivo». E più avanti: «...le regole della combinazione cromatica sono sottilmente giocate sul filo dei ricordi dell'avanguardia, del futurismo e della Bauhaus in poi, ma anche in una forse inconscia convergenza di certo manierismo tra Rosso Fiorentino, Lelio Orsi e Luca Cambiaso». Queste citazioni giungono opportune proprio perché tali costanti hanno, da sempre siglato (salvo una breve parentesi informale) l'assidua ricerca dell'artista. Di lui ricordiamo infatti una bella serie di disegni (del '56-'57, se non andiamo errati) in preparazione ad un ampio dipinto «Il Massacro» nel quale già apparivano tutte le motivazioni geometriche, adesso più consapevoli ed approfondite. Allora come oggi egli mediava tradizione prospettica rinascimentale e nuova formulazione d'immagine. Guido Rossi non poteva pertanto non approdare alla scultura, vocazione coltivata da sempre, ma che solo ora giunge a darsi un assetto e una definizione più ampia e meditata. Nelle tavole dipinte le assonometrie mimano gli effetti propri della scultura, per questo le realizzazioni plastiche appaiono meno didascaliche e assumono così maggior coerenza le ragioni formali di fondo. Il «sistema» dunque che Rossi s'è costruito si realizza perfettamente in tali strutture ove sagome e profili, tagli e presenze anatomiche si assestano in un corpo linguistico più saldo e significativo.

P. F.

## Recensioni libri

U. APOLLONIO, *Futurismo*. Milano. G. Mazzotta. 1970.

Dinnanzi alla penuria di introduzioni a movimenti contemporanei, alla difficoltà di reperire antologie di testi maneggiabili con una certa disinvoltura da un lettore medio, un titolo come questo sembra l'antidoto più adatto, il fiore nel deserto: compare in una collana che mira a far conoscere «fonti dirette», e quindi un «materiale informativo e documentario» su singoli temi, nel caso in esame il futurismo, sembra prometter bene, il prezzo (4500 lire) fa sperare in una cura ed in un'attenzione un poco precisate. E invece, c'è di che restare abbondantemente delusi. Diciamo subito qual è il problema di questi volumi che allo «specialista» non possono certo dirigersi, ma devono andare incontro a un pubblico meno definito: dare un panorama il più preciso possibile, anche se antologico, dei documenti, e lasciarli parlare per loro conto, ma fornire insieme a margine, quei dati filologici, critici e bibliografici con cui il lettore possa rompere la cristallizzazione e del dato in sé e del modo con cui l'antologia è articolata. Disinestare da un suffragio culturale che parla ormai in terza mano delle fenomenologie artistiche e tornare agli oggetti primi di quei movimenti, alle loro movenze più esplicite, a me pare un modo salutare di procedere: ma non si può certo fingere che la letteratura sul tema o manchi o sia non necessaria all'intelligenza di quel moto e di quel fare. È dunque un problema delicato, né esiste la ricetta infallibile. Ma almeno l'attenzione ad esso deve esser richiesta. Il saggio di Apollonio, una trentina di pagine, reca una data di quasi tre anni fa (luglio 1967): e tre anni son molti in un panorama fitto di indicazioni, correzioni, nuove indagini, proposte filologiche com'è stato il recente. Né è il caso di discutere l'impostazione di queste pagine, piene di buona volontà generale ma ci si domanda quanto utili a decifrare i testi che seguono e a capire la loro pregnanza in un quadro d'insieme che il lettore è poi richiamato a comporsi a lettura ultimata. L'antologia è estesa e articolata, ma si riduce ai manifesti, ai testi a stampa, sicché il quadro in cui nascevano, i tratti storici in cui quei «testi» prendevan posto, e che son oggi tessuto indispensabile, mancano del tutto: col risultato di appiattire e unificare, mentre è dell'intelligenza di questo come di altri momenti la necessità di distinguere per valutare unitariamente dopo. Né mancano i vuoti e vistosi: i manifesti politici, che pure dicono non poco su certe innervature ideologiche dei futuristi, e aiutano molto a coglierne volontà e superfetazioni: insomma uno degli aspetti della dinamica (o della statica) di indispensabile decifrazione, sono del tutto taciuti. Ed è un semplice esempio. Il che non nega che tra le antologie esistenti sia già, con i suoi limiti precisi, un buon repertorio per il lettore ignaro. Segue una cronologia assai smilza, e una incredibile bibliografia. A parte il numero inaccettabile di errori veramente falsanti, il criterio con cui queste paginette son messe assieme è incomprensibile. Sembra che si rivolga al fenomeno futurista nel suo assieme, ed è già un errore, perché molti lavori sui singoli protagonisti «ortano luce al tutto: Balla, Boccioni, Sant'Elia e Severini, Carrà e via dicendo, conoscono ormai una letteratura da cui una indagine anche iniziale non

può esimersi. Mentre molte antologie citate e dedicate genericamente all'arte del nostro secolo sono (diciamo per carità di patria) pleonastiche, o vecchie o... da tacere. Mancano le fonti, dirette, gli *Archivi del futurismo* chi sa mai perché vengon taciuti, e indirette memorie, raccolte di articoli, diari. Mancano persino i testi sul futurismo, come il Carriero edito dal Milione, e via dicendo. Quel che resta (ma davvero l'antologia del De Fusco merita anche solo un ricordo? non scherziamo, suvia) è talmente lardellato di errori che la sua utilità è difficile da vedersi: basti dire dei Ravagnini, Chasel, Ranaid, Scala, bei crittogrammi da decifrare; di testi dati per anonimi (*Sul significato dell'arte modernissima* è poi di J. Evola, e reca una data anteriore al 1963 che è una pura ristampa!), o sbagliati (*La ventura della Rivista*, quale? quella di Wanda Osiris?), è dedicato alle riviste, aggiornati (si fa per dire) al '68 e poi mutili più avanti (sicché Marinetti non c'è e l'edizione delle *Opere* sarà un mistero per chi legge). A chi giova un simile pasticcio? Non certo a chi le 4500 ha spese un poco ingenuamente. Strani modi di lavorare in questa italicella dannatamente provinciale (che esporta però questi strani oggetti: in una delle prime pagine si legge un copyright tedesco accanto all'italiano).

Paolo Fossati

F. DE PISIS, *Vaghe stelle dell'orsa*. Milano. Longanesi. 1970.

La Longanesi, con la cooperazione di Bona de Pisis e di Sandro Zanotto come curatori, si è addossata il compito di pubblicare gli inediti di De Pisis: e già alla seconda battuta (prima di questo diarietto c'era stato l'ottimo *Il marchesino pittore*) l'impresa si rivela di estremo interesse. Questo non solo per scoprire un De Pisis *homme de plume* ma per scoprire una sottile dialettica fra penna e pennello, un'animazione sorprendentemente in sintonia sui due fronti, ed anche per chiarire un poco meglio che non si sia fatto fin qui, ragioni e modi di questo artista. Il volumetto ora in libreria esce dal mare di fogli, foglietti, brogliacci ancora in esplorazione tra i quali faceva spicco perché riunito, legato e postillato col titolo conservatogli in copertina e la data 1918: in effetti sono note del '16-'18, quando De Pisis ha venti e ventidue anni. Il tema, o meglio i temi, sono parecchi: la bellezza cfebica contemplata, la scoperta del proprio corpo, la messa in relazione di questa scoperta con gli «altri», intesi come proiezione di sé e dei propri bisogni, e via dicendo. Ma l'interesse non mi pare qui, anche se quel procedimento di relazione è piuttosto acuto: il punto è la natura di un simile diario, che diario non è. I foglietti che si vengon leggendo sono in realtà dei *pétits poèmes en prose*, alla maniera simbolista tra tardo ottocento e primi del novecento: e i titoli e le dediche ne sono una buona spia (la completezza, la chiusura dei singoli «pezzi» a sua volta è una conferma non solo stilistica, ma strutturale e concettuale). Se osservato da questo punto di vista il diarietto svela un altro tema, lo *spleen* secondo i moduli simbolici, tutt'altro che leopardiano come si vuole nella introduzione un poco corsiva e generica, da cui deriva poi la figura della persona di doppio sesso, all'androgino. Siamo alla preistoria di De Pisis, è chiaro, ma a una preistoria abbastanza definita almeno in questo: nel lavorare «à la manière de», non nel senso della citazione stilistica o di pensiero da questo o quell'autore come autorità cui

rifarsi una volta per tutte, ma come rimando e relazione necessaria a un'esperienza espressa e che dipana e allarga le circostanze attuali, gli incontri e le emozioni recenti: sicché si realizza una continuità extratemporale che lega i vari momenti, le varie polarità e potenzialità con un filo rosso fisiologico (ma anche simbolico-fisiologico) che ha nel corpo la sua latenza e la sua virtualità. Tra le molte parole spia del libretto, questa, la virtualità, ricorre con rilievo: ed è un modo di analogia percettiva fisico-emotiva che il critico d'arte alle prese con tele e disegni del nostro farà bene a tener presente adeguatamente. (Nella sezione finale del volumetto sono state raccolte talune lettere al fratello Leone dello stesso periodo: ebbene vi si veda come di frequente De Pisis «ricalchi» lettere di Leopardi al fratello Carlo, fino al riporto testuale, ma con inserimenti personali qua e là, una sorta di collage in cui l'abbondante cultura che Filippo De Pisis ha non basta a giustificare l'esercizio retorico della trascrizione, ma richiede qualche attenzione più puntuale. Né si tralasci quel cartiglio che De Pisis dà alla propria carta da lettere, quel «pulchriora latent» in cui paiono riassumersi e la latenza e la virtualità, e il *latere* e le *pulchriora*, cui s'è fatto cenno nel diarietto). Altri motivi meriterebbero di esser presi in esame se ve ne fosse qui lo spazio: ma uno in particolare non è secondario: il modulo del catalogo, il descrivere combinando di seguito elementi visivi, immagini, oggetti, e via dicendo. Elenchi la cui costruzione analogico-percettiva e il modo fisico emotivo di una tale percettività andranno debitamente studiate, ma su cui si può avanzare l'ipotesi di una qualche rottura del sistema di cultura simbolica verso una scelta di elementi più diretta e meno culturalistica (quanto le «parole in libertà» abbian giocato sul nonfuturismo di De Pisis resterà forse un problema insolubile: ma non si va fuori via se si dice che quella tecnica ebbe in lui un ascoltatore attento e non banale). Ultimo appunto a margine, il precipitare (andando verso il 1918) di questi foglietti verso l'ideologia, e la pratica, della pubblicistica metafisica di De Chirico e Savinio, ad esempio, corrente imperiosamente in quei mesi; e non solo per le proteste mistiche all'ignoto, demone indispensabile della cucina metafisica, ma per il trattamento di una parola (e relativa concettualizzazione) come «fatalità», che dal piano del protagonista eroico (cfr. p. 73) passa a funzione psicologica più generale e risolve la dualità della bellezza nascosta e potenziale in una condizione di necessità incompressibile.

P. Fo.

ANTOLOGIA «Geiger». Fascicolo 3°. Torino. WILLIAM XERRA, *All'estremità del campo*. Ed. Geiger.

Poesia, poesia visiva (o concreta), grafica: del molto che se ne è parlato, del poco che oggi se ne affronta il problema, meriterebbe avviare un discorso, e forse un bilancio. Tanto più che senza grandi esagitazioni c'è chi lavora con una certa continuità (quella che il mercato permette) e con rigore: le edizioni Geiger a Torino, ad esempio, che hanno distribuito in queste settimane in libreria un buon manello di testi e libri e libretti. Tra cui, e va vivacemente segnalato, il fascicolo, terzo di una serie, dal titolo identico alla sigla editoriale, unica antologia periodica in Italia in cui i filoni del trinomio che intreccia parola, grafia e tipografia abbiano

posto e luogo d'esibizione: come a dire l'unico in cui si tocchi il polso della situazione sul vivo. L'intento del nutrito fascicolo è annunziato come il luogo in cui si raccolgono «naturalmente» i risultati di ricerche a largo ventaglio, senza procedere a una precettura, cioè a una preselezione degli esiti, ma lasciando agli artisti (o operatori) libertà di iniziativa. Ottima idea, credo, per una impresa che fa da controaltare ad un assoluto vuoto di informazione, quella di non preconstituire un'immagine ma di tentare una cartellata (non gratuita, s'intende, perché una selezione di fatto c'è, né potrebbe esser diversamente). Ora questo lasciare libero chi sfoglia di tentare un disegno è anche un giudizio: davvero in queste pagine un'idea non unitaria ma configurabile in volontà definite di un certo fare e quindi tendenze concettuali generali radicate con esigenze prossime tra loro non ce n'è. C'è, come dice Maurizio Spatola in un suo testo critico iniziale, l'esigenza di seminare nell'orto del vicino, del poeta, da parte del grafico, del grafico, da parte del pittore: se ancora simili distinzioni hanno senso. Ma la seminazione, a me pare, è un'altra; ed è verso la pagina regia, verso la spettacolarizzazione del foglio, verso il teatro della stampa. Sospetto che è anche sospetto di affabulazione e di gioco (pertinentissimo a mio avviso, né si vede perché dannabile a priori), in cui però si consuma uno scarico di responsabilità. Teatro, cioè, di gesti, a un alto calore emotivo, in cui il mezzo, tecnico: tipografico, sembra investire di oggettività i gesti, dando una esattezza o una significanza che non è loro, ma del modo di porli. Spettacularizzare vuol dire ripristinare un senso di relatività e di imponderatezza, in cui le idee (chiamiamole così) si provano piuttosto che si pongono: una vaporizzazione in cui il farsi delle nubi è meno necessario che probabile. È questa la via (in termini generalissimi, si badi: ché i casi esemplari da questa raccolta son vari e diversi) di talune esperienze visuali oggi dove i tuffi di pedagogia politica (per quali infanti, poi?), il revival, i rigorismi tecnologici delle stagioni trascorse? Lasciamo in pregiudicato la risposta: anche se, non se ne abbiano a male di ciò autori e curatori, a me pare che il problema stia nella ridondanza con cui queste proposte si fanno ragione di un investimento ideologico che approda altrove, seminando non solo nell'orto del vicino, ma nelle idee e nelle attese che il vicino ha del suo orto. C'è una simile azione o molti di questi fogli nascono dal contraccolpo di una crisi di assestamento tettonico degli orti circumvicini? Il mio sospetto va in questa direzione.

Tra gli altri volumi editi da Geiger eccome uno, assai riuscito, di William Xerra, una serie di forme piatte ritagliate in cartoncino sotto il titolo di «all'estremità del campo», e testi di Albertazzi, Celli, Lora-Totino, Porta (oh! la noia invincibile di questi scritte d'occasione). Il senso del libro mi par questo: le forme, che alludono di continuo a volumi, questi volumi li affettano mostrandoci bidimensionali con una arbitrarietà di rapporto e allusione che è il succo della ricerca di Xerra.

P. Fo.

LUIGI FIGINI, *Interpretazioni grafiche*. Ed. Method, Milano.

Che buona parte del lavoro dei «grafici» in fase d'esperimento e soluzione miri a una euristica da modulo figurativo, è cosa non difficile a dimostrare: figura nel senso lato del termine, lasciando perdere se l'accezione

è, o meno, astratta: figura nel senso pittorico, sempre, del montaggio e del risultato. Ut pictura graphica. Una unità che sa di fuga, in compenso, in avanti o all'indietro che sia. Le ragioni tecniche della pagina intesa come matrimonio con la sezione aurea, la giustezza, il piombo, l'inchiostro, i caratteri e i vari deus ex machina, svelano come la soluzione stia a coprire e sublimare una situazione naturaliter statica, e il carattere di esercizio a margine. In queste condizioni la figuratività più consona a rappacificare gli estremi e a condurre a buona lezione il bisticcio è quella astratta, neoplasticista, strutturale. È l'estrema illusione, forse, di coprire il polo pittura con la soluzione formalmente più anonima. Una bella eccezione, servita da un'impeccabile e tutto dichiarato mestiere, è questo *Interpretazioni grafiche*, autore Luigi Figini, editore Method di Milano, 1970. Sono pagine di vario autore, di diverso soggetto e tema, interpretate in composizioni tipografiche cui si mescola il disegno e il colore: interpretate, cioè tradotte le sensazioni e lo scatto verso quel tema, soggetto, autore nel campo di forze della pagina. Stretti al dunque, più che alla pagina diremo che Figini ha puntato a quel gioco di energie, depurandole dal fritto contesto delle varie scritture e muovendole con estremo lindore e semplicità. La novità? Aver usato gli strumenti come mezzi e non come fini, se si vuol ridurre al succo un parere, aver lasciato cadere ogni burbanza didattica e aver giocato d'estro, dando risalto al movimento della propria lettura, alle adesioni o sintrasie della lettura come a un filtro, o a un prisma indispensabile: un punto d'avvio che si trascina appresso una fantasia ben pedinata e bene a fuoco: che è poi l'unico punto che torni a fare del bancone di stamperia un luogo accettabile di discorso, e non di pura deduzione.

P. Fo.

ENRICO CRISPOLTI, *Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa*. Fabbri Editori.

Non si può dire che il bilancio della pittura europea del dopoguerra, redatto da Enrico Crispolti (per la collana dedicata alle «Scuole, movimenti e personalità della pittura moderna» edita da Fabbri), costituisca un panorama perfettamente esaurito - né in ogni caso sarebbe possibile - della complessa situazione artistica internazionale verificatasi, ed ereditata, allo scadere della prima e feconda stagione creativa, quale il protrarsi delle ormai classiche avanguardie storiche è venuta determinando nel suo ininterrotto arco esemplificativo, e fin nelle sue permeabili propaggini linguistiche. Ma è pur certo che l'analisi vigile e documentata del Crispolti è l'esatta traduzione - con tutte le conseguenze morfologiche implicite, puntualmente prese in esame - di quelle immediate matrici, di quelle sicure fonti e di quei sintomatici svolgimenti successivi in una ribaltata prospettiva storica ancora emergente e condizionante, perciò non suscettibile di una definitiva obbiettività, la cui indicazione è risolta in modo esplicativo e sintetico, nei legittimi termini di un'accertata e progressiva filologia e di una onnicomprensiva metodologia critica. Una metodologia d'indagine, aggiungiamo, quella del Crispolti, che comporta, insieme, sia il distacco necessario al rigore della ricostruzione storica, seppure di una storia prossima e quasi coincidente con la cronaca (e con una cronaca selezionata, s'intende, giunta al punto di frizione con la realtà bruciante del presente, anche

essa da vagliare come un oggetto distante che abbia revocato da sé i suoi contenuti più eversivi), sia la disponibilità all'attitudine partecipe, sollecitativa dell'impegno militante, di quell'impegno critico in divenire che già l'accezione baudelairiana giungeva, si ricorderà, e senza mezze misure, a definire come «politico». È merito del Crispolti lavorare sui testi, sulle poetiche, sui singoli prodotti e risultati (rischiando sulla prassi più che sulla facile teoria), anziché operare per tendenze, per schemi, per sette forzose su cui imbastire il discorso obbligato, di comodo e di turno, generale o particolare che sia, e incasellarne, bloccarne le ipotetiche potenzialità espressive ai propri fini, per la verifica di un'esposizione e di un dettame privato, sempre, inevitabilmente contingente: opponendo così la sistematicità di formulazioni di valutazione e di metodo pertinenti all'oggetto considerato di fronte all'arbitrio di giudizi aleatori, che non si articolano se non in riferimento agli argomenti che sono invece da nascondere e da obliterare in omaggio ai fasulli glossari, già preparati, pronti per l'uso volubile (e volubilmente posti in disuso) dell'alibi sempre più in voga e diffuso di pretesi - e violentemente, in tutti i modi imposti - passaporti dell'avanguardia, regolarmente prescritti, prestabiliti (la fatica consiste poi nell'inserirsi, o nell'inserire le pedine giuste, quelle che si prestano nell'immensa scacchiera dell'arte contemporanea, al momento giusto e nella casella giusta, in vista dell'ulteriore disimpegno...) e finalmente organizzati e, con tanto di marca da bollo e carta intestata, diffilati alla storia. Poiché la validità del gran gesto è esclusa, data la omogeneità assimilante delle istituzioni offerte ad ogni passo appena avanzato oltre le codificazioni irrimovibilmente acquisite dalla compromissione corrente, e poiché ci si rassegna d'altra parte alle inette preclusioni di chi (per opportune ritrazioni, per malafede teorica o per semplice falsa prudenza o per qualunque masochismo) prefigge una castrante inibizione creativa appena si oltrepassi la soglia chissà perché invalicabile e scelta a barriera temporale limite - quasi un non plus ultra delle ragioni più vere dell'avanguardia - dell'anno 1912; per tutto questo, dunque, l'unica consolazione che resta sembra quella di sfornare gratuite storicizzazioni a corto raggio per colmare il vuoto di responsabilità dirette, e assicurarsi il prestigioso e sempre bene accetto (nella società attuale) biglietto da visita delle deleghe, delle mediazioni giostrate e orchestrate, della gran regia, anch'essa sempre rispettabile e data per sottintesa, dell'anonimato perpetuo.

In questo testo del Crispolti, invece, il gioco è scoperto, e le carte (i nomi, le attribuzioni critiche, le scelte di collocazione e di valutazione) anche: non c'è bar, perché chi bara è ammesso e coperto dal sistema vigente, dal circolo chiuso, tutto interno di chi indice e stabilisce, e fa accettare, le regole del gioco, dello stesso gioco di chi paventa le tanto attese, false alternative. Non si può dire che sia carente la disponibilità bibliografica sul dopoguerra, ma è certo che essa risulta, in ogni caso, così come viene formulata, lacunosa e insufficiente. Il contributo del Crispolti, sintetico e riassuntivo per la natura stessa delle pubblicazioni cui appartiene la collana di Fabbri (tra parentesi: una delle più riuscite e pertinenti che si conoscano, specie nel disorientamento di questi ultimi anni), appare in questo senso impostato e imperniato sull'enucleazione delle poetiche più vive e delle personalità più convincenti della pittura del dopoguerra,

una verifica valevole sul doppio filo della coscienza militante dell'autore e, quel che più conta, dell'intenzionalità dialettica di una simile e così vasta area d'indagine, che esaurisce fedelmente e senza alcuna intromissione enfatica la disponibilità visibile e scandagliabile nella realtà, considerata e sondata nella totalità dei suoi dettagli, delle sue insorgenze e delle sue sfaccettature, altrimenti, non coerentemente rimesse in discussione. Il rapporto delle motivazioni tra le correnti identificabili nel non certo facilmente distribuito *excursus* dell'arte del dopoguerra (dall'astrattismo all'informale, dalla tradizione surrealista e figurale al neo-espressionismo e alla nuova figurazione, dal nuovo realismo alla pop-art e alle ricerche oggettuali e visive) è sostanzialmente, ma non solo, un rapporto di ignesto e di recupero di unità linguistiche e codici morfologici precedenti, pervenuti alla maturità del pieno riconoscimento speculativo e ideologico, ma è anche ed inoltre la verifica a sé stante di una nuova dimensione del mondo dell'immagine che si acquista e si recepisce nel momento in cui se ne prende coscienza riconoscendosi in esso o, diversamente, contestandolo: il diverso atteggiamento di fronte ai significati definitivamente assunti o potenzialmente da assumere, conduce al medesimo risultato, che istituisce l'accettazione di fronte al rifiuto, il problematicismo ormai introdotto nei confronti di ciò che viene considerato e che si continua a considerare come « valore », nonché stabilisce, comunque e al contempo, il sistema euristico, continuamente *in fieri*, della sua garanzia d'esistenza. Oltre che una verifica, perciò, un libro sugli aspetti dell'avanguardia del dopoguerra (ma imbastire il discorso, come dal titolo, sulla « pittura » d'avanguardia, e non sull'idea di « avanguardia » in generale, costituisce un segno notificativo additivo e positivo, così come viene steso qui, e non limitativo, o disgiuntivo) è un'occasione di cultura attuale, un banco di prova sull'urgenza interpretativa dell'arte, e del suo porsi alternativamente come senso e come non-senso, cioè quindi della sua critica: e come verifica in divenire, parallelamente svolgentesi sugli eventi del passato (anche se di un recente passato) e del presente, è dunque anche la prova del nove proiettata sul futuro, che batte alla porta ad un passo, proprio davanti a noi. Talché è una delle poche volte che ci è dato l'esempio, quale che sia il discutibile punto di partenza, di una dimostrazione convergente, non illustrativa o settorialmente esegetica ma nemmeno meramente, analogicamente storiografica, piuttosto implicita all'esposizione e all'ottima documentazione preposta, degli obbiettivi di più che un ventennio della ricerca artistica contemporanea, e della sua logica, distintiva razionalizzazione: gettando inoltre l'esca per desumere forse, con l'oggettivo pretesto della registrazione critica, il filo rosso su cui si snoda e scorre l'avanguardia, e non solo quella artistica.

Tullio Catalano

## Schede

LIONELLO VENTURI, *La via dell'Impressionismo*, Ed. Einaudi.

Volume di 320 pagine circa, riccamente illustrato, che contiene una larga scelta degli scritti che Lionello Venturi ha dedicato all'Impressionismo, compresa l'ampia premessa a *Les Archives de l'Impressionisme*. L'importanza di questi saggi viene sottolineata da Nello Ponente in una introduzione al volume, in cui si ricorda, fra le altre cose, il significato di « summa » di esperienze culturali, tecniche, religiose, politiche, che il termine « gusto » aveva per questo studioso e l'azione coraggiosa che egli ebbe a svolgere contro l'opposizione all'arte moderna da parte del mondo accademico. L'Università di Torino, nella quale insegnò dal 1915 fino all'esilio politico nel 1931, fu infatti la prima in Europa in cui si studiò con rigoroso metodo filologico l'arte contemporanea. È una rilettura senza dubbio proficua anche quando si tratta di profili di singoli artisti, su cui la letteratura critica è poi diventata sterminata. Soprattutto per quel senso storico che a Venturi non venne mai meno e che gli faceva guardare sempre alla realtà dell'opera, trascurando il mito del nome dell'artista. Si vedano i continui riferimenti ai vari livelli qualitativi delle opere di uno stesso maestro, spesso legati, in modo inversamente proporzionale alle sue fortune economiche. In sostanza una lezione valida in ogni tempo: oggi più che mai.

FILIBERTO MENNA, *La regola e il caso*, Editrice Ennessi.

Si tratta di una serie di saggi che l'autore ha scritto dal '60 al '68, pubblicati in varie riviste, alcune delle quali peraltro di non facile reperimento. Il sottotitolo parla di « architettura e società » ma, in realtà, vi sono anche scritti riguardanti il design e le arti visive. Una breve introduzione rende conto del perché di questa raccolta: in un certo senso è il riassunto - forse un po' più pessimistico - dell'ultimo libro *Profezia di una società estetica*, scritto dall'autore nel '68. Un libro nel quale, di fronte alle carenze delle soluzioni politiche e scientifiche, egli postulava, al loro fianco, l'avvento di una dimensione estetica, per risolvere i problemi che assillano la nostra società. I saggi qui raccolti costituiscono i vari passaggi di questa presa di coscienza. E pur partendo, spesso da spunti occasionali, sono una utile registrazione di una consapevolezza che stava maturando con notevole anticipo sugli atteggiamenti odierni in difesa del paesaggio e di un atteggiamento estetico generale. È anche storicamente interessante la implicita documentazione del lento trapasso (comune a molti intellettuali) dall'ottimismo della soluzione « design » (la scienza produrrà estetica) al lucido pessimismo, appunto, dell'introduzione.

FLAVIO CAROLI, *Gianfranco Fasce*, Ed. Il Milione.

Si tratta del sesto volume della collana « Pittori italiani contemporanei » che sta uscendo un po' a singhiozzo: il precedente - dedicato a Romiti - è del '67. Si compone di 25 illustrazioni a colori, per lo più a tutta pagina e molto accurate, e di un testo appunto di Flavio Caroli, giovane critico emiliano di formazione arcangeliana. Egli rievoca a grandi linee l'iter di questo pittore ge-

novese, il quale conobbe la sua maggiore notorietà nella stagione Informale. Parecchi critici si sono infatti interessati alla sua opera di quegli anni, fra cui Valsecchi, Calvesi, Arcangeli, Tassi, e resta memorabile un volumetto, edito sempre da Il Milione, che gli aveva dedicato Andrea Emiliani. Nel presente saggio, a parte una specializzazione e letterarietà del linguaggio forse un po' troppo accentuate, è rimarchevole lo sforzo dell'autore di individuare le origini europee di Fasce e l'impegno col quale questo pittore opera anche oggi.

FELIX FENEON, *Oeuvres plus que complètes*, Edition Droz.

Edizione curata da Mm. Halperin (che ha scritto anche l'introduzione) la quale ha affrontato la fatica di spulciare una gran quantità di riviste dove Fénéon aveva pubblicato i suoi scritti, spesso con pseudonimi o, addirittura, anonimi. Da ciò la ragione dello strano titolo. Solo la metà del volume riguarda testi di argomento artistico. Essi vanno dal 1883 - quando aveva appena 22 anni - e arrivano fino al decennio ventitrenta. In particolare sono resoconti dei Salons e delle esposizioni della fine del secolo e - dopo una pausa quasi ventennale - presentazioni, scritti vari, fra cui i *Petits Bulletins* e il *Bulletin de la vie artistique* (1919-26) per la Galerie Bernheim jeune, di cui fu per molti anni direttore artistico. Oltre ad essere documenti preziosi per seguire le vicende di quegli anni (specie del neoimpressionismo di cui fu strenuo difensore) il libro serve per conoscere meglio questo protagonista della critica francese.

HELGA KLIEMANN, *Novembergruppe*, Ed. Mann, Berlino.

200 pagine circa con 80 illustrazioni, che ricostruiscono con dovizia di particolari (repertorio analitico delle esposizioni, conferenze, concerti, films, serate letterarie, ecc.) la storia di questo gruppo il cui nome deriva dal mese dell'avvento della prima repubblica socialista tedesca all'indomani dell'abdicazione di Guglielmo II. Fondato dai pittori Pechstein, Klein, Tappert, Richter e Meizer, vi confluirono man mano molti artisti, fra cui il nostro Prampolini e, quasi al completo, il gruppo del Bauhaus gropiusiano. Fu un momento di particolare importanza per la storia dell'arte di quegli anni e la vicenda fu molto significativa per il carattere politico di cui fu permeata. Un periodo da farne tesoro anche per le contraddizioni che vi emersero, prima della diaspóra provocata dalla persecuzione nazista.

Flavio Caroli: *Fasce*. Ed. del Milione.  
 Umbro Apollonio: *Futurismo*. Ed. Mazzotta.  
*Documenti sulla psicologia della forma* a cura di Mary Henle. Ed. Bompiani.  
 Piero Bargellini: *L'arte del Novecento*. Ed. Vallecchi.  
*Pittori e pittura contemporanea 1971*. Ed. Il Quadrato. Milano.  
 Audrey Beardsley: *Sotto il monte di Venere e Tannhauser*. Ed. De Donato.  
 Riccardo Barletta: *Il rosso è il suo barocco - Il mondo di Aligi Sassu*. Ed. Albra.  
 Guido Ballo: *Fontana - Idea per un ritratto*. Ed. Ilte.  
 Gianni Bertini: *Oppure*. Ed. Il Punto. Torino.  
*Ricerca e progettazione - Proposte per una esposizione sperimentale* a cura di Umbro Apollonio, Luciano Caramel, Dietrich Mahlow. Ed. La Biennale di Venezia.  
 Dante Filippucci: *L'«Event» e/o la morte dell'arte*. Ed. Accademia di Belle Arti. Perugia.  
 Vincenzo Agnetti: *Gli achromes di Piero Manzoni*. Ed. Scheiwiller.  
 Vincenzo Agnetti: *Konzeptionelle Kunst*. Ed. Scheiwiller.  
 Alessandro Parronchi: *Ritratti di Venturino*. Ed. Scheiwiller.  
 Caio Garrubba: *I cinesi*. Testo di Goffredo Parise. Ed. Il Diaframma. Milano.  
 Luciano D'Alessandro: *Gli esclusi - foto-reportage da un'istituzione totale*. Testo di Sergio Piro. Ed. Il Diaframma. Milano.  
 Enzo Isaia: *Noi alpini*. Testo di Giulio Bedeschi. Ed. Il Diaframma. Milano.  
 Giorgio Lotti: *Venezia minore*. Testi di Giorgio Bassani e Gianfranco Paggioli. Ed. Il Diaframma.  
 Lia Drei: *Iperipotenusa*. Testo di Adriano Spatola. Ed. Geiger.  
 Piero Girace: *Artisti contemporanei*. Ed. Edart. Napoli.  
*Dizionario Comanducci*. Ed. Luigi Patuzzi. Milano.  
 Roland Barthes: *Erté*. Ed. F.M. Ricci.  
 Françoise Cachin: *Signac*. Ed. Silvana.  
 John Grioni: *Via Margutta*. Ed. Fratelli Paolombi.  
 E.M. Lyddiatt: *Spontaneous panting and modelling (A practical approach in therapy)*. Ed. Constable. London.  
 H. Schaefer: *Nineteenth Century Modern (The functional tradition in Victorian Design)*. Ed. Praeger Publisher. N. Y.  
 W. Gaunt: *Impressionism: A visual history*. Ed. Praeger. N. Y.  
 R. Kostelanetz (edited by): *Moholy-Nagy*. Ed. Praeger. N. Y.  
 C. Weiler: *Alexei Jawlenski*. Ed. Praeger P. N. Y.  
 L. Goodrich: *Georgia O'Keeffe*. Ed. Praeger P. N. Y.  
 J. Sandler: *The Triumph of American Painting (A History of Abstract Expressionism)*. Ed. Praeger. N. Y.  
 Sarah Kofman: *L'enfance de l'art (Une introduction de l'esthétique freudienne)*. Ed. Payot. Paris.  
 R. Averbach: *Permeke*. Ed. Arcade.  
 R. Passeron: *Magritte*. Ed. Odege. Paris.  
 J. Sutter (a cura di): *Les néo-impressionnistes*. Ed. La bibliothèque des arts. Paris.  
 P. Waldberg: *Marino Marini (con un catalogo generale dell'opera)*. Ed. XX<sup>e</sup> siècle. Paris.  
 M.G. Dortu: *Toulouse Lautrec et son oeuvre (catalogo generale in sei volumi)*. Ed. Léonée Jaget. Paris.  
 Catalogue *Henri Laurens*, texte de Giacomotti. Ed. Musée des Beaux Arts. Le Havre.

J. Harris: *Eduard Manet, Graphic Works*. Ed. Léonée Jaget. Paris.  
 C. Sala: *Max Ernst et la démarche onirique*. Ed. Klingcksieck. Paris.  
 Maurice Rheims: *La vie d'artiste*. Ed. Grasset. Paris.  
 Jacques Dupin: *Mirò*. Ed. Abrams. New York.  
 Hans L. Jaffe: *De Stijl*. Ed. Thames & Hudson.  
 Eugène Ronir: *L'estampe*. Ed. Guy Le Prat. Paris.  
 Dore Ashton: *Richard Lindner*. Ed. Abrams. New York.  
 Alain Jouffroy: *La peinture de Stämpfli*. Ed. Pozzo. Torino.  
 Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en salimbanque*. Ed. Skira.  
 Massin: *La lettre et l'image*. Ed. Gallimard.  
 M.Mc Luhan - E. Carpenter: *Explorations in communication*. Ed. J. Cape. London.  
 Rolf - Gunter Dienst: *Lindner. Verlag Gert Hatje*. Stuttgart.  
 Suzi Gablik: *Magritte*. Ed. Thames and Hudson.  
 Kenneth Courtts-Smith: *Dada*. Ed. Studio Vista-Dutton.  
 Daisy Sigerist: *Max Gubler*. Ed. Rencontre de Lausanne.  
 Eberhard Steneberg: *Russische Kunst Berlin - 1919/1932*. Ed. Mann. Berlin.  
 Dunoyer De Segonzac: *Dessins - 1900/1970*. Ed. Cailler. Geneve.  
 Raymond Charmet: *Dictionnaire de l'art contemporain*. Ed. Larousse.  
*Depuis 45 - L'art de notre temps*. Ed. de la Connaissance. Bruxelles.  
 Dietrich Clarenbach: *Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert*. Ed. Monaco.  
 R.D. Konstantinovic: *Vercos écrivent et dessinent*. Ed. Bibliothèque française et romane. Strasbourg.  
 T. Bruni: *Theory and Taste*. Ed. Acta Universitatis. Upsala.  
 Horst - Herbert Kassatz: *Ornamentale plakatkunst wiener jugendstil 1897/1914*. Residenz Verlag. Salzburg.  
 Jürgen Schultze: *Alexei Jawlenski*. Verlag Du Mont Schauberg. Köln.  
 Risakow, Isernia, Kosareva e altri: *Matisse nei musei dell'URSS*. Ed. Sovietskij Kudozhnik. Leningrado.  
 Philippe Roberts-Jones: *Du réalisme au surréalisme*. Ed. Laconti. Bruxelles.  
 W. Innes Homer: *Robert Henri and his circle*. Ed. Ithaca Cornell University Press.  
 R. Passeron: *La gravure française au XX<sup>e</sup> siècle*. Fribourg. Distribuzione Centro Di.  
 P. Haesaerts - R.H. Marjijnissen: *L'art flamand d'Ensor a Permeke*. Anvers. Distribuzione Centro Di.  
 Catalogue *Vieira Da Silva, peintures 1935/69*. Preface J. Leymarie, introduction C. Esteban, textes R. Char, P. Schneider, G. Weelen. Ed. Musée national d'art moderne. Paris.  
 Catalogue *Archipenko*. Preface S. Dillon Ripley, avant-propos D.W. Scott, introduction D.H. Karhan, textes G. Apollinaire, A. Archipenko, G. Habasque. Ed. Musée Rodin. Paris.  
 Catalogue *Jacques Swoboda*. Ed. Musée Rodin. Paris.  
 Catalogue *Le vitrail et les Peintres a Reims*, redigé par M. Faux, pref. J. Leymarie et C. Esteban, introduction M. Faux. Ed. Maison de la Culture. Reims.  
 Catalogue *George Mathieu*. Avant-propos F. Bergot, textes G. Mathieu. Ed. Musée des Beaux Arts. Rennes.  
 Catalogue *Lumière et mouvements mobiles lumineux de Nino Calos*. Preface P. Chaigneau. Ed. Musée, Le Sables d'Olonne.

Catalogue *Gaston Chaissac, 1910/1964*. Avant-propos P. Chaigneau, pref. R. Gauthreau. Ed. Les Sables d'Olonne.  
 Catalogue *Pignon*. Introduction P. Caminade. Ed. Maison de la Culture. Saint-Etienne.  
 Catalogue *Henri Michaux*. Introduction M. Durafert et H. Herbers, avant-propos B. Ceysson, pref. R. Bellet. Ed. Musée d'art et d'industrie. Saint-Etienne.  
 Catalogue *Depuis Rodin*. Preface J. Chastang, J. Rudel, I. Janon. Ed. Municipal. Saint Germain en Laye.  
 Catalogue *Helmut Kolle*. Preface R. Senclart, introduction P.G. Chabert. Musée Hotel Sandelin. Saint-Omer.  
 Catalogue *Les Ballets russes de Serge de Diaghilev*. Preface S. Lifar, introduction J. D. Ludmann. Ed. Ancienne Douane. Strasbourg.  
 Catalogue *Emil Nolde*, redigé par M. Rocher-Janneau, avant-propos V. Beyer, pref. M. Rocher-Janneau, introduction M. Urban. Ed. Ancienne Douane. Strasbourg.  
 Catalogue *Renoir et ses amis*, redigé par M. Dubuisson, avant-propos H. Terre, introduction J. Renoir, pref. M. Brion. Ed. Musée des Beaux Arts. Troyes.  
 Catalogue *L'Expressionisme Européen*, redigé par Jean Leymarie et Paul Vogt. Ed. Musée d'Art Moderne. Paris.  
 Katalog *Max Klähn*, a cura di Martin Gosebruch. Ed. Kunsthalle Bremen.  
 Katalog *Malerei nach Fotografie, von der Camera obscura bis zur Pop Art, eine Dokumentation*. A cura di J.A. Schmoll. Ed. Museum München.  
 Catalogue *Raoul Dufy* redigé par Maurice Laffaille. Ed. Galerie Motte. Geneve.  
 Katalog *Bildnerische ausdrucksformen 1960/1970* (Karl Stroher). Ed. Kunstkreis A.G. Luzern.  
 Catalogo *Due decenni di eventi artistici in Italia 1950/70*. Prato. A cura di Giorgio De Marchis, Sandra Pinto, Livia Velani. (\*)  
 Catalogo *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*. Roma. A cura di A. Bonito Oliva. Testi di Argan, Boatto, Calvesi, Dorfles, Menna, Vivaldi. (\*)  
 Catalogo *Possibilità di relazione*, Ferrara. Testi di Crispolti, Sanesi, Tadini. (\*)  
 Catalogo *Artisti di Cronache*, Bologna. Introduzione di Francesco Arcangeli. (\*)  
 Catalogo *Renato Birolli*, Ferrara. Testi di Corrado Maltese, Marisa Emiliani, Marco Rosci, Gianfranco Bruno. (\*)  
 Catalogo *Maurizio Bonora*, Ferrara. Introduzione Enrico Crispolti. (\*)  
 Catalogo *Franco Sarnari*, Ferrara. (\*)  
 Catalogo *Titina Maselli*, Ferrara. Introduzione di Marco Valsecchi. (\*)  
 Catalogo *Lucio Del Pezzo*, Parma. Introduzione A.C. Quintavalle. Testi di Baj, Crispolti, Dorfles, Restany. (\*)  
 Catalogo *Aeropittura futurista*, Galleria Blu Milano. Introduzione Franco Passoni. (\*)  
 Catalogo *Naifs del Brasile*, Festival dei Due Mondi. Spoleto. (\*)  
 Catalogo *Fortunato Depero*, Bassano del Grappa. Introduzione Bruno Passamani. (\*)  
 Catalogo *Giuseppe Cesetti*, Galleria Stivani. Bologna. (\*)  
 Catalogo *Francesco Messina*, Galleria Michaud. Firenze. Testi di Marco Valsecchi, J. Cocteau, G. Bazin. (\*)  
 Catalogo *I De Chirico di De Chirico*, Ferrara. (\*)  
 Catalogue *Marc Chagall lithographies 1963/68*. Preface R. Le Bihan. Ed. Musée Municipal. Brest.

(\*) Distribuzione Centro Di, Piazza dei Mozzi 1, Firenze.

## Le riviste

a cura di Luciana Peroni  
e Marina Goldberger

GALA n. 44, H. Mack: Progetto Sahara - P. Restany: La realtà sociologica di Gina Pane - R. Barilli: Lo zoo geometrico di Parmigiani - M. Bandini: I sistemi di Pierluigi Fogliati - T. Catalano: L'umor di Joe Tilson - L. Lambertini: Incontro con Max Bill - L.V. Masini: Zafferano più Acireale - L. Inga Pin: Hans Glattfelder.

GALA n. 45, G.C. Argan: Simmetria e asimmetria nell'arte moderna - M. Pistoi: Il Modernismo spagnolo - L. Inga-Pin: Arte e critica 70, un'occasione mancata - M. Nasuelli e N. Ciardi: Design e antidesign.

IL MARGUTTA dicembre 70, Il rischio della pulce - G. Di Genova: Arte e critica a Modena - L. Inga Pin: Dopo Beuys - R. Margonari: Possibilità di relazioni - L. Marziano: Il test figurativo di Giacometti - C. Marsan: Sala Severini a Cortona e Pinacoteca di Montecatini - G. Toti: Art-Station-Service, Video-Pittura e Visual Sensitivity (o altre artificio).

FLASH ART nov./dic. 70, C. Millet: Michel Journiac - I. Tomassoni: François Morellet - F. Morellet: Mise en condition du spectateur - C. Millet: Bernar Venet - Speciale inserito su Ceroli.

D'ARS n. 51/52, V. Aguilera Cerni: A Venezia conflitto e sopravvivenza - T. Spiteris: A Venezia comparate le avanguardie estetiche - P. Rizzi: Manifestazioni contemporanee alla Biennale - G.C. Argan: Relazione introduttiva alla I<sup>a</sup> Biennale di Rimini - A. A. Khaled: 8<sup>a</sup> Biennale di Alessandria d'Egitto - K. Sottriffer: Nuove dimensioni dell'arte, Austria - J. Glusberg: Scultura all'aperto a Montevideo - D. Cara: Decadenza e lusso della figura nella pittura dei nostri anni - A. Passoni: A Calice - L. Lattanzi: Puntualizzazioni ad uso privato.

DOMUS n. 493, P. Restany: Le nouveau réalisme, storia del movimento - T. Trini: USA, con colori da viaggio la pittura di ritorno - A. Pica: Fortunato Depero dopo un decennio.

LE ARTI novembre 70, J. Clay: Giacometti a Roma - C. Delfino: Libri d'arte - E. Giannotti: Per un'arte urbana - G. Jurgen: La Biennale di Medelin - M. Azzolini: Giulio Ruffini - C. Spencer: Riscoperta di Wolmarke - G. Mascherpa: Ricordo di Ciardo - M.A.: Garzia Fiorelli.

BOLAFFIARTE n. 5, L. Carluccio: Guido Le Noci - G. Marchiori: Christian Zervos - G. Ballo: Luigi Veronesi.

CRONACHE LETTERARIE n. 7: L'artista nella società attuale.

IL DRAMMA n. 11/12, N. Tedesco: Caruso, i suoi mostri, le sue meraviglie.

UOMINI E IDEE n. 23/25 il numero è dedicato ad esperimenti di poesia visuale e fonica.

L'APPRODO LETTERARIO settembre 70, R. Tassi: Un segreto di Matisse.

PIRELLI sett./ott. 70, C. Munari: Il manifesto civile - F. Quadri: L'onda e l'oceano - F. Russoli: Mobili e Stabili (Calder).

GOYA n. 96, J.L. Barrio-Garray: Jacques Lipchitz.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 108, S. Marchaán: La Estética Impresionista en sus textos.

VH 101 n. 3, dedicato all'Art Conceptuel con scritti di C. Millet, R. Barry, M. Bochner, V. Burgin, D. Huebler, A. Kirili, J. Kosuth, D. Lamelas, L. Weiner, M. Duchamp, Y. Alain Bois, J. Johns, O. Hahn, De la Villegliè, E. Copermann, V. Garcia.

CRÉE nov./dic. 70, G. De Bure: Design en Finlande - N. Ragot: L'enfant fleau social - D. Dupré: Structures Jeux - J. Arons: Pays de jeunes - G. Negreanu: Des enfants heureux - G. Negreanu: L'affiche à Varsovie - G. De Bure: Les sommets d'Aspen.

PLAISIR DE FRANCE dicembre 70, J. Devosins: Toulouse-Lautrec au musée d'Albi - P. Descargues: Geneviève Asse - Asger Jorn - Bram van Velde - Jean Helion.

SYNTHESES n. 292-293, P. Roberts Jones: Bruxelles pourrait être un musée - G. Brys Schatan: Landuyt, la démesure du temps - M. Schöffel: Le nouvel esprit artistique.

REVUE D'ESTHETIQUE 3<sup>e</sup> trim., J.C. Bonne: La pensée figurative selon Pierre Francastel - M. Nadin - V. Bugarin: Collage et métaphore - M.S. Kagan: L'Esthétique contemporaine et l'Art appliquée.

CHRONIQUES DES L'ARTS VIVANTS dic./genn. 71, P. Bury: Kienholz et les jugements derniers - J. Clair: Deux poids, deux mesures - C. Estéban: Effigies de la transparence (Geneviève Asse) A. Bosquet: Pour saluer Le Yaouang - J. Clair: La chute d'un ange (Andy Warhol) - M. Seuphor - M. Ragon: L'Art Abstrait - E. Torroja: Notes pour une Renaissance de la Forme - G. Guez: Forme Force Structure - Les Partitions de l'espace - Les films de savon - Tension Compression Tensegrity - Les surfaces minces - Vents et Courbures - La similitude - Les limites de l'équilibre - Suprematie de la Forme sur la Fonction - G. Lascault: Perturbation ma soeur (Max Ernst).

GAZETTE DES BEAUX ARTS dicembre 70, H. Dorra: Gauguin's unsympathetic - J. Bouvet: Une amitié esthétique au début du siècle, Apollinaire et Paul Guillaume.

L'HUMIDITÉ n. 1, E. Pereire: Le collectionneur - J. Schuster: Portrait d'Hervé Telemaque a silhouette différée - A. Arias Misson: Poems - C.A. Sitta: Mots d'auteurs - Altri scritti di G. Fonio, P. De Vree, S.J. Schmidt, J. Gerz, A. Petronio.

PREUVES n. 5, M. Folon: Des dessins qui signifient danger.

HORIZON aut. 70, W. Karp: Soleri, designer in the desert.

ART INTERNATIONAL nov. 70, P. Mc Caughey: The monolith and the modernist sculpture - R. S. Field: Lee Bontecou - J. Willett: Where to stick it - Ross Woodman: John Chambers - K.J. Geirlandt: Gaston Bertrand - J. Patrice Marandel: Harry Saviak - R.C. Kennedy: The Israel Museum - Jacob Ben Simon: Notes from a diary - B. Finemore: Memo on the Transfield art price selections.

APOLLO nov. 70, D. Sutton: Matisse, the Mozart of painting - S. Reich: The paradoxes of Arthur B. Davies - H. Bramsen: Guernica again.

ARTIS agosto 70, Spielplatz Museum - Tetsumi Kudo - B. Seibold: Gaudi in Schweden - H. Neidel: Herbert Enzner - Kunst und Politik - Max Ernst, das Rendez-vous der Freunde.

ARTIS sett. 70, H. Neidel: F. Ströher - W. Huder: Ota Janacek - H. Neidel: Schallplatte mit Reissverschluss.

ART NEWS sett. 70, E.C. Bak: Pikets on Parnassus - J.G. Bowles: Brian O'Doherty - P. Pearlstein: Hello and goodbye, Francis Picabia - L. Nochlin: The ugly american - D. Shapiro: Mr. Processionary at the conceptable.

THE BURLINGTON MAGAZINE sett. 70, T. Reff: Degas and the literature of his time - M. Bodelsen: Gauguin, the collector - W. Andersen: Gauguin's motifs from «Le Poultou».

THE CONNOISSEUR nov. 70, J. Barnard: W. J. Neatly - J.T. Butler: The Armand Hammer collection - J.T. Butler: The graphic art of Vallotton and the Nabis.

ARTS MAGAZINE sett./ott. 70, G. Battcock: Art and politics at Venice - C. Robus: The N. Y. art strike - A. Werner: Hommage to a genius, Picasso - F. Bowling: Silence, people die crying when they should love - D. Ashton: Intercultural Gaps on the Côte d'Azur - C. Nemser: Lila Katzen - B. Vinklers: «software» at the Jewish Museum.

ART AND ARTISTS agosto 70, Dedicated to herotism - R.G. Dienst: Richard Lindner - P. Gilmour: Rolf Nesch - Ch. Spencer: No revolution in Colombia.

ART AND ARTISTS sett. 70, C. Spencer: Biennale in transit - R. O'Rourke: Stella and Rauchenberg - A.R. Zimmerman: Frank Stella - L. Alloway: Rauchenberg's graphics - G. Metzger: Kinetics - E. Stephan: The Push Pin studio - A. Lunatcharski: Art and revolution - A conversation between Joseph Losey and Jean-Claude Farhi - R.C. Kennedy: The Humument - G. Wickham: Buckminster Fuller.

DAS KUNSTWERK ot/nov 70, F. Schiller: Über Kunst und Politik - R. Kudielka: Plädoyer für Venedig - E. Crispolti: Wie kann die Biennale von Venedig gerettet werden? - J. Morschel: Internationaler Kunstmesse Basel - J. Muschik: Dritter internationaler Salon der «Galerien-pilotes» - R. G. D.: L'art vivant aux Etats-Unis - G. Metken: Kunst und Politik - A. Henze: Seconda biennale della grafica a Firenze - K. Honnef: Stadt und Skulptur - A. Henze: Paul Klee.

DIE KUNST set. 70, F. Bayl: Jan Voss - Klaus-H. Olbricht: Wobin geht die Biennale? - J. Goldman: Henry Manguin - A. Sailer: Félix Vallotton.

DAS DEUTSCHE MALERBLATT ot 70, Rückblick auf die Weltausstellung in Osaka.

UNIVERSITAS ot 70, D. Schmidt: Henri Matisse und seine Kunst.

KUNST + HANDWERK giugno 70, L. Schulteis: Junges Handwerk 1970 - P. M. Bode: Bewegte Formen für bewegte Bilder - G. Jappe: Ideen sichtbar machen.

KUNST + HANDWERK luglio 70, L. Schulteis: Bundesausstellung des Deutschen Kunsthandwerks 1970.

WELTKUNST 15 maggio 70, G. Merken: Matisse im Grand Palais - B. Heynold v. Grafe: De Chirico - H. Kinkel: Klassiker der Deutschen Moderne.

## Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

### Le cartelle

Giorgio Lucini Editore in Milano ha pubblicato una cartella di 13 scigrafie di Salvatore Fiume dal titolo «Cu fici 'mpazziri Orlandu e cuomo lu fici 'mpazziri», dedicata alla pazzia di Orlando secondo una versione popolare siciliana.

Le edizioni Delta di Mantova hanno pubblicato una cartella/oggetto di 9 serigrafie di Fabrizio Plessi dal titolo «Rapporto sull'acqua». Testo critico di Enrico Crispolti.

La Libreria Belforte di Livorno, in collaborazione con l'Editore Scheiwiller, ha pubblicato una cartella di 3 litografie a colori di Giuseppe Viviani, contenente anche due prose e quattro poesie inedite.

In edizione fuori commercio è stata pubblicata una cartella di 4 incisioni di Francesco Franco e Lea Gyarmati sul tema «La rosa», quattro testi latini anonimi tradotti da Carlo Carena con un «biglietto per l'incisore» di Paolo Fossati.

### Libri illustrati

M'Arte Edizioni di Milano ha iniziato la pubblicazione di due collane. Nella prima, intitolata «Immagini e testi», i volumi sono 1) Nathaniel Tarn: Kumi Sugai; 2) André Pieyre de Mandiargues: Enrico Baj; 3) Vernon Watkins: Ceri Richards; 4) Giuseppe Ungaretti: Bona De Pisis. Nella seconda, intitolata «Piccolo Torchio», sono: 1) Brian Patten: Walter Valentini; 2) Roberto Sarnesi: Emilio Scanavino.

L'Editore Scheiwiller ha pubblicato il volume di Piero Chiara «Un turco tra noi» con 3 acqueforti di Franco Gentilini.

Dedalo Libri ha pubblicato un volume di Lavinia Riva Sarcinelli dal titolo «Requiem per Venezia» con 25 illustrazioni di Guido Strazza.

L'Editore Longo di Ravenna ha pubblicato il volume «La forma è tutto» di Gian Luigi Falabrino, con disegni di Ermes Lasagni.

### I premi

A Cremona è in allestimento il I Premio Internazionale «Portici» di pittura e grafica che si svolgerà a maggio-luglio 71. Informazioni alla Galleria Portici, Piazza Duomo, Cremona.

A Ostenda, «Premio Europa di pittura» riservato agli artisti dei paesi membri del Consiglio d'Europa. Iscrizioni entro il primo aprile 71. Per informazioni Kultur Centrum Wapenplein 8400 Ostenda Belgio.

A Milano la giuria del X premio del disegno «Galleria delle Ore» ha deliberato di non procedere a premiazione ma solo all'acquisto di alcune opere fra quelle inviate dai 57 artisti. Sono state acquistate opere di Enrico Della Torre, Alberto Trazzi, Mino Trafeli e Franco Troiano.

A Milano la Civica Amministrazione ha assegnato due medaglie d'oro alla memoria di Giorgio Kasserlian e del pittore Augusto Colombo.

A Messina il Premio FUCI è stato vinto da Santy Lombardo Bartolotti. Altri premi a Luciano Bruscolini, Piero Saccà, M. Teresa Trionfera, Giacinto Trupiano, Guido Vanni.

Ottavo premio di pittura «Mino da Fiesole». I primi 3 premi sono stati assegnati a Picruigi Lunardi, Paolo Toschi, Giuliano Grassellini.

A Milano alla mostra dei giornalisti pittori il primo premio a Gaetano Neri, secondo premio a Emilia Maria Vitali, terzo premio a Antonio Cenni.

Filiberto Menna e Andrea Emiliani sono stati fra i premiati del Premio «Zanotti Bianco» dell'Associazione Nazionale «Italia Nostra».

### Varie

A Washington sono stati creati gli Archivi Fotografici Nazionali degli Stati Uniti, comprendenti 2 milioni e mezzo di riproduzioni. Essi costituiranno un futuro Center for Advanced Study in the Visual Arts. Saranno diretti dal Dr. Contini Bonacossa.

L'architetto e critico d'arte Alberto Sartoris è stato nominato membro corrispondente dell'Accademia di Belle Arti dell'Argentina.

A Parma l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, dopo la mostra critica «La tigre di carta», dedicata alla pubblicità e organizzata l'anno scorso, presenta in febbraio, sempre nel Salone dei Contrafforti in Pilotta, una mostra intitolata «Nero a strisce. La reazione a fumetti». Si tratta dei risultati di un lavoro di gruppo, ad opera esclusivamente di studenti, che si propone di intervenire a livello di analisi e di proposta su uno dei fenomeni più vistosi del nostro tempo. La mostra è integrata da una doppia edizione del catalogo, una a carattere scientifico e l'altro eminentemente visuale, ridotta e di facile leggibilità.

A Firenze il Centro Téchné, fondato l'anno scorso per iniziativa di Eugenio Miccini e Bianca Garinei, con l'aiuto di Bruno Giraldi, ha modificato la sua struttura organizzativa. Il sodalizio di artisti e architetti che lo finanziavano e lo gestivano si è sciolto. La direzione è stata affidata ad un nuovo collettivo.

A Bari, organizzata dall'E.P.T., mostra internazionale nella Pinacoteca Provinciale, dedicata a «Aspetti dell'Informale». La rassegna è stata curata da Guido Ballo, Franco Russoli e Pietro Marino. Allestimento della mostra e progetto grafico del catalogo di Mimmo Castellano.

A Zurigo, nella Chiesa di Fraumunster sono state messe in opera 5 vetrate di Marc Chagall.

È morto George Waldemar. Nato a Lodz nel 1893 si era trasferito a Parigi nel 1910 dove svolse intensa attività critica. Scrisse fra gli altri di Chagall, Soutine, Larionov e De Chirico.

A Forlì è morto il pittore Antonio Barrera. Aveva 81 anni ed era ospite del pensionato per artisti della Fondazione Garzanti.

A Vienna, in aprile si terrà una grande mostra di Oskar Kokoschka. In occasione del suo 85° compleanno.

Presentato recentemente un nuovo apparecchio, chiamato Orfeo, che converte le immagini in suoni completamente determinati. È stato ideato e costruito da Giovanni Onorato e Roberto Raffaetà.

È uscito il quarto Bollettino della Galleria dell'Incisione (Via Spiga 33, Milano) con elenco e prezzi di circa 150 opere grafiche di artisti italiani e stranieri.

Nuovo presidente dell'A.I.C.A. in Germania è stato eletto Karl Ruhrberg, direttore della Kunsthalle di Düsseldorf.

A Innsbruck si terrà una mostra di arte concettuale intitolata «Situation», curata da Ricky Comi e con la partecipazione di circa 40 artisti internazionali di questa tendenza. La mostra verrà poi trasferita a Vienna.

Il Centro Operativo Sincron di Brescia (via Gramsci 21), proseguendo l'operazione collettiva iniziata nel '67, ha presentato 5 nuovi oggetti a funzione estetica, prodotti in 25 esemplari da Bruno Munari, Rafael Martinez, Bruno Demattio, Giorgio Scarpa e Unopiuno Pastorino & Zappettini.

A Palermo nei nuovi locali della Libreria Dante è stato inaugurato il Centro di Cultura ASLA (Associazione Siciliana per le Lettere e le Arti).

A Torino inaugurazione de Il Ridotto - Arte Contemporanea - La Stamperia con la tiratura, alla presenza dell'artista, di una incisione di Mario Calandri. Questo rapporto diretto tra artista e pubblico è la caratteristica che ne informerà il lavoro futuro.

Presso La Casa Italiana della Columbia University è stato organizzato un programma di letture, film e mostra di pitture di Ludovico De Luigi dal titolo: Venezia 3000?

A Roma le Edizioni del Nuovo Torcoliere (via Alibert 25) hanno pubblicato il catalogo, illustrato delle proprie incisioni comprendenti, fra gli altri, Bruni, Ceroli, Corrado, Gentilini, Guccione, Guida, Guttuso, Maselli, Rubini, Saroni, Steffanoni, Vespignani e le due cartelle Grafica 68 e Grafica 69.

A Livorno è uscito il 3° catalogo annuale di grafica della Graphis Arte Club (via Roma 62) che offre ai propri aderenti 12 incisioni a L. 120 mila.

A Milano la Galleria Colophon (Piazza Cavour 1) ha pubblicato un catalogo di multipli. A Bordeaux, nel corso del Festival Sigma-Cinema, sono stati proiettati film realizzati da Patella, Boltanski, Sistiaga.

NAC pubblica 10 fascicoli all'anno. Sono doppi i fascicoli di giugno - luglio e di agosto - settembre

## Abbonamenti 1971

L'abbonamento per il 1971 a « NAC » costa 3.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

## Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO  
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
2. NAC + SAPERE  
a lire 6.500 (anzichè lire 7.500)
3. NAC + TEMPI MODERNI  
a lire 5.600 (anzichè lire 6.600)

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Certificato di allibramento*

Versamento di L. ....

eseguito da .....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

sul c/c N. **13 6366**

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

Addi (1) ..... 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N. ....

del bollettario ch 9

Bollo a data

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. ....

Lire .....

eseguito da .....

residente in .....

via .....

sul c/c N. **13 6366** intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addi (1) ..... 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. ....

Cartellino  
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

(1) La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento.

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Ricevuta di un versamento*

di L. ....

Lire .....

eseguito da .....

sul c/c N. **13,6366**

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

Addi (1) ..... 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. ....

numeralo  
di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

## AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un C/C postale.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'Elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

Autorizzazione dell'ufficio c/c di Bari n. 13/6366 del 25 agosto 1967

Causale del versamento.

- |   |          |
|---|----------|
| <input type="checkbox"/> abbon. a « NAC »   | L. 3.000 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/1) NAC + CONTROSPAZIO  | L. 7.000 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/2) NAC + SAPERE        | L. 6.500 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/3) NAC + TEMPI MODERNI | L. 5.600 |

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. .... dell'operazione.

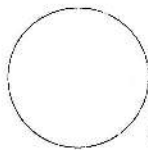
Dopo la presente operazione il credito

del conto è di L.



Il Verificatore

Bollo a data



La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

Se siete correntisti postali per i vostri pagamenti usate il

## POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

# CONTROSPAZIO

mensile di architettura e urbanistica  
diretto da Paolo Portoghesi

sommario del n. 1, gennaio 1971

L'impasse urbanistico genovese di Bruno Gabrielli □ Città e campagna nella Cina contemporanea di Enrica Collotti Pischel □ Concorso per il centro turistico di Como □ Attività edilizia e popolazione nelle città italiane □ Segnalazioni bibliografiche: libri e riviste di architettura e urbanistica .

Un fascicolo lire 500. Abbonamento annuo lire 4500 (estero lire 7500) Versamenti sul c.c.p. 13/6366 intestato a Edizioni Dedalo, Bari

# TEMPI MODERNI

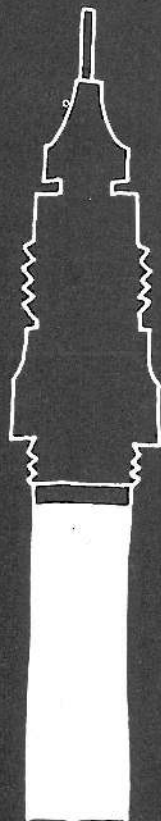
rivista trimestrale diretta da Fabrizio Onofri  
dal sommario del n. 5, inverno 1971

Per un nuovo schema di rivoluzione antropologica. Dalla critica del leninismo ai movimenti collettivi. Stato industriale e rivoluzione mondiale. Autocollocazione degli intellettuali e dei tecnici. Interventi di Fabrizio Onofri, Roberto Guiducci, Italo Moscati, Armanda Guiducci □ Sull'autocollocazione critica degli intellettuali e dei tecnici. Interventi di Roberto Guiducci, Autocollocazione degli intellettuali e dei tecnici di sinistra per una operazione trasformativa radicale della società; Italo Moscati, Lettera dall'interno della RAI-TV; Armanda Guiducci, La scrittura come strumento di dominio e di opposizione □ Charles Levinson Imprese multinazionali e azione sindacale; Intervista di Mario Santilli □ Giorgio Gasparotti Sindacati e sfida al sistema □ Gioacchino Albanese Potere di mercato e strategia della grande impresa □ Stefano Silvestri Militari e società □ Giorgio Galli Il governo invisibile: Il valore degli ostaggi. La logica della VI flotta. Carte in tavola in Siria. Il disorientamento in Usa. Conflitto psicologico e Berretti Verdi □ Massimo Teodori I kabouters. La nuova sinistra libertaria in Olanda □ Furio Colombo Potere, gruppi e conflitto nella società neo-feudale □ Enzo Golino Problemi della comunicazione e della scuola. 1. L'educazione linguistica nella « scuola del silenzio ». L'educazione alla verbalizzazione differenziata (tavola rotonda: L. Cantini, M. Corda Costa, T. De Mauro, E. Golino, M. Mazzocchi Alemanni, F. Spantigati, R. Titone, A. Visalberghi) □ Enrica Bertoni Problemi della comunicazione e della scuola. 2. Pedagogia in era atomica. Un tentativo di socioagogia (seminario: F. Fornari, E. Gelpi, G. Maiorino, D. Napolitani, L. Pagliarani, M. Palazzolo Selvini, M. Zanetta Pagliarani) □ Pier Aldo Rovatti Due modi di considerare l'interdisciplinarietà □ Uliano Lucas La via armata della liberazione: Angola, Guinea Bissau, Mozambico □ Roberto Roversi Tre descrizioni in atto □ Bambini del Vietnam « Due maiali mangiano il cadavere » □ Stefano Bellieni, Mario Traverso Giovani militanti giapponesi. Poesie dal carcere.

Un fascicolo L. 1.000. Abbonamento annuo L. 3.600. Versamenti sul c.c.p. 13/6366 intestato a Edizioni Dedalo, Bari.

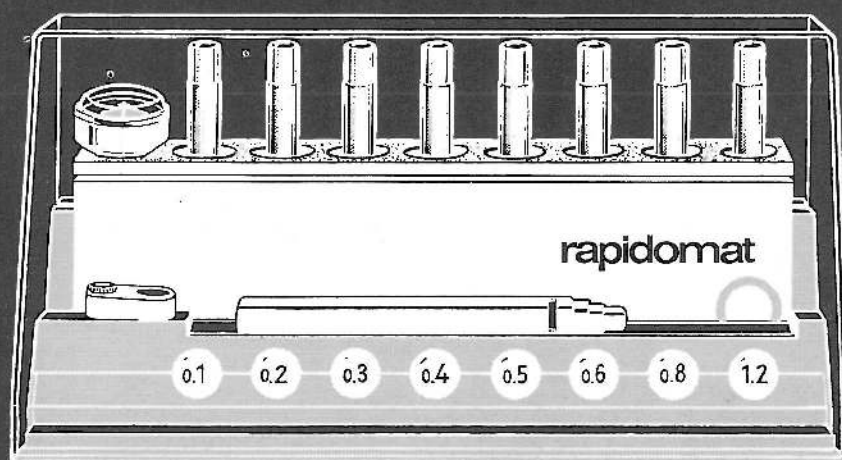
# Dal gennaio 1970

ogni puntale a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Varioscript e Micronorm è sempre corredato di una cartuccia Koh.I.Noor Rapidograph omaggio. Questa cartuccia è già pronta all'uso; contiene inchiostro di china Koh.I.Noor Rapidograph nei colori nero/rosso/blu/verde/giallo/seppia. Si inserisce direttamente sul corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. La sua semplicità di applicazione consente la ricarica più rapida e pulita dei puntali. Per il ricambio: astuccio da 6 cartucce a inchiostro di china nero o colorato L. 300



rotring

# RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•I•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio